

Juan
Liscano
ESPIRITUALIDAD Y LITERATURA:
UNA RELACIÓN TORMENTOSA
COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO
200
BATALLA DE
CARABOBO

Juan Liscano Poeta, ensayista y crítico de arte nacido en Caracas en 1915. Formó parte, entre otros, del grupo literario Viernes. También, fundó y dirigió varias revistas, como Zona Franca, y suplementos culturales como el Papel Literario de *El Nacional*. Fue director de Monte Ávila Editores e individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua. Recibió el Premio Municipal de Poesía en 1943 y el Premio Nacional de Literatura en 1950. Falleció en Caracas en 2001. Algunas de sus obras más reconocidas son: *Nuevo Mundo Orinoco* (1959), *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973), *Los fuegos apagados* (1990) y *Nuevas tecnologías y capitalismo salvaje* (1995).

« *Fray José de Maraur,* 1957.
Bárbaro Rivas.



115

Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa

Juan Liscano

En homenaje al pueblo venezolano

El 24 de junio de 1821 el pueblo venezolano, en unión cívico militar y congregado alrededor del liderazgo del **Libertador Simón Bolívar**, enarboló el proyecto republicano de igualdad e "independencia o nada". Puso fin al dominio colonial español en estas tierras y marcó el inicio de una nueva etapa en la historia de la Patria. Ese día se libró la **Batalla de Carabobo**.

La conmemoración de los 200 años de ese acontecimiento es propicia para inventariar el recorrido intelectual de estos dos siglos de esfuerzos, luchas y realizaciones. Es por ello que la **Colección Bicentenario Carabobo** reúne obras primordiales del ser y el quehacer venezolanos, forjadas a lo largo de ese tiempo. La lectura de estos libros permite apreciar el valor y la dimensión de la contribución que han hecho artistas, creadores, pensadores y científicos en la faena de construir la república.

La **Comisión Presidencial Bicentenaria de la Batalla y la Victoria de Carabobo** ofrece ese acervo reunido en esta colección como tributo al esfuerzo libertario del pueblo venezolano, siempre insurgente. Revisitar nuestro patrimonio cultural, científico y social es una acción celebratoria de la venezolanidad, de nuestra identidad.

Hoy, como hace 200 años en Carabobo, el pueblo venezolano continúa librando batallas contra los nuevos imperios bajo la guía del pensamiento bolivariano. Y celebra con gran orgullo lo que fuimos, somos y, especialmente, lo que seremos en los siglos venideros: un pueblo libre, soberano e independiente.

Nicolás Maduro Moros
Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa

Juan Liscano



Contenido

En el fondo la pintura es como el hombre,
mortal pero viviendo siempre en lucha con la materia.
Si pensara el absoluto, dejaría de esforzarme hasta para vivir.

Carta de Paul Gauguin a Émile Bernard (1889)

¿Morirá la literatura?

Si admitiéramos, con Maurice Blanchot, que «la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición», tendremos que convenir en que el literato, es decir, el hombre de letras, el escritor, *es un muerto en vida*[1].

La literatura constituye excrecencia prodigiosa del lenguaje. Hay, como dice Barthes, la lengua, el estilo y la escritura. La literatura empieza arrancando de la escritura cuyos signos son símbolos que perdieron su sentido mágico, místico y totalizador. El que escribe, el hacedor de literatura, a medida que se desplomaba el orden religioso del mundo, adquirió una expansión cada vez mayor como expresión individual. La literatura, como tal, pretendió recrear la realidad, valorarla, criticarla, caricaturizarla, evadirla, exaltarla. Terminó, en nuestros días, queriendo expulsarse a sí misma, vomitarse. Las direcciones de la literatura son múltiples y responden a la multiplicidad del pensamiento humano. Prejuicios ideológicos, políticos o religiosos trataron de fijar sus límites en función de intereses ajenos a su propia especificidad. Los límites de la literatura no son los que pueden fijarle prejuicios ideológicos y propó-

[**1**]_ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.

sitos de propaganda y sumisión al Estado, sino los que emanan de ella misma, de su ser. El campo de la literatura es el del alma y el pensamiento del hombre, desde los juegos de la imaginación y del onirismo más exacerbado, lo fantástico y lo misterioso, hasta el naturalismo enfático, el trazo grueso y deliberado, la caricatura social. No hay literatura evadida de la realidad. Esa acusación procede del materialismo necio. Cada vez que un sectarismo procedente de una voluntad de servicio social pretende delimitar el campo de la creación literaria, en función de una realidad también determinada por esquemas apriorísticos, se desborda esta y todo se vuelve aparentemente metafísico.

En el curso de su prodigioso desarrollo, la literatura se convirtió en objeto de sí misma. En el inicio —momento y estado verbales difíciles de evocar a estas alturas—, el lenguaje que pudiera calificarse hoy de literario, es decir, distinto del habla corriente y constituido para una representación y comunicación trascendentes, tuvo carácter sagrado y hermético. Era un medio de relacionarse con los dioses en el plano de lo sobrenatural. Se sustentaba sobre la verdad emanada de ese orden extrahumano. Adquirió fortaleza y suficiencia canónicas. Se le suponía *revelado* y no concebido por el pronunciante. Cumplía una función integradora, unificadora y reveladora del sentido del mundo. La muerte de los dioses o de Dios, el pasaje de la conciencia de una Edad de Fe a una Edad de Duda, de la magia y el mito a la crítica y al análisis racionalistas, libraron al hombre a su propia suerte y el lenguaje obtuvo, junto con su autonomía y diversificación, un valor especulativo y subjetivo. La literatura acentuó su parcialidad y se convirtió en reflexión sobre su propio artificio, sobre sus poderes, debilidades e imposibilidades; fue razón de estilo, ejercicio, texto. Se estableció como una realidad intrínseca yuxtapuesta a la realidad misma. La palabra quiso sustituir la cosa olvidando que su papel era solamente designar. El acto de nombrar se erigió como Segunda Creación. La operación de escribir adquirió un

carácter compensatorio, en el mejor de los casos, de la pérdida de la fe y de los dioses. Era una nostalgia, entonces, del Paraíso perdido.

Pero en esa dirección compensatoria, sustitutiva, la literatura se enamoró perdidamente de sí misma. Se sintió suficiente. El creador se llenó hasta reventar de su propia creación. Su alma se hizo palabras, se hizo de palabras y mecanismos de reemplazo. La vida terminó siendo una metáfora creada por la literatura y la literatura le fue dando muerte a la vida, a medida que la nombraba. Porque el acto de nombrar mata la vida ingente y cruda, el misterio de lo enteramente vivo, como lo explica Juan Crisóstomo Payara a Rosángela, en la hermosa novela *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos cuando dice: «al nombrar una cosa le vamos dando muerte». Y añade: «Para el niño que aún no sabe hablar, el mundo debe ser algo totalmente vivo y. por consiguiente, espantoso, que hay que matar nombrándolo». Dostoievski había declarado: «Escribo para matar mis fantasmas».

El literato, una vez dueño de la escritura, del lenguaje escrito, se lanzó a la tarea de *escribir* el mundo y la vida, recreándolos en la dimensión de una suerte de espejo, pero matándolos también. Como Adán, nombró las cosas y los asuntos para que estos fueran en el pensamiento, en la memoria, en la conciencia del lenguaje escrito. Cabe preguntarse si entonces los literatos, los lectores apasionados de literatura, al matar la realidad nombrándola (leyéndola), no estarán viviendo una interminable ficción, un sueño de vida reflejada, un espejismo de palabras, con el riesgo de estar, por lo tanto, *muertos en vida*, ajenos a los hechos de la realidad en sí, *de lo que hace ser* al mundo. Sabiendo que se vive en el mundo, gracias a la literatura, se olvida uno de la contundente realidad de los hechos para trasladarlos a una dimensión imaginaria y, entonces, imaginarlos, vivir de la imagen de los hechos.

La literatura, en su exceso y dispersión, en su complejidad creciente que produjo la desintegración del lenguaje, hasta el punto de pretender, por

reacción, buscando una salida hacia la vida, crear la antiliteratura, cubre, tapa y puede ahogar la realidad natural. Es un ser sin ser. Mejor dicho, un ente sin ser. Una proyección del ego que interpone, entre sí y la realidad, la pantalla donde esta se va a reflejar. Detrás de su pantalla, protegido del mundo de los hechos ingentes, el literato amansa y domestica la vida, la suplanta con palabras. Se siente un Creador. Sustituye a Dios. Se complace en su creación y la goza, y la sufre. En más de un caso, es la suprema compensación del yo herido, del yo que no puede reinar inmensamente, molestado como esta por los demás, por los *otros*; limitado en su ansiedad de expansión y dominio. La literatura, sin dejar lugar a dudas, arranca del yo, del anhelo de autoafirmación. Ningún literato escribiría si no hubiese público, es decir, un auditorio que conquistar y convencer, y en el cual mirar el propio resplandor, la propia magnificencia del ego manifestado.

Egocéntrica, compensatoria, camino hacia el éxito y la nombradía o hacia la satisfacción de denunciar y combatir, de acusar —y conste que no hablo de la burda obra de propaganda política, del manual guerrillero, del panfleto, porque eso no es arte, aunque sea literatura—, la literatura ha descubierto últimamente, con Beckett, por ejemplo, la ausencia de salida, su tremendo destino de no ser sino palabras, carne convertida en palabras, sexo nombrado una y mil veces, amor escrito y reescrito en la nada, monótono flujo de sonidos apresados en signos, murmullo sin sentido como aquellas conversaciones fragmentarias que llenaban los salones barrocos de la película *Marienbad* de Resnais.

Los medios de comunicación de masas extienden las obras de la literatura pero, *por dentro*, esta diluye al literato en sus propias refracciones, lo dispersa y atomiza en la explosión de palabras, lo empuja hacia la nada establecida a partir de la sustitución de la realidad de los hechos. Jamás como hoy el literato ha tenido mayor audiencia, y jamás como hoy ha estado más muerto. De superhombre nietzscheano se convirtió, como el autor de *Así hablaba Zaratustra*, en enajenado.

Distingo, en esta época de profundas mutaciones, la crisis de la literatura como tal, como excrecencia genial del lenguaje, como sistema de sustitución de la realidad; y la crisis del literato, del hombre de letras, alienado, condicionado por la sociedad que lo recibe y lo ensalza.

La literatura va hacia su esencia y su desaparición. Tiende a reabsorberse en sí misma. Si ha de persistir, será con profundos cambios; quizás regresando al lenguaje hablado o volviéndose visual; o bien despersonalizándose hasta la anonimia; o bien descubriendo de nuevo la realidad, callando por un tiempo, para volver a hablar desde el fondo de las cosas, desde un orden espiritual cada vez más necesario. Es posible que si la literatura regresa al principio, si se propone no propiamente balbucear, sino volver a hablar desde la raíz o desde el vacío, desde lo sagrado, encuentre una vía de supervivencia. Mientras tanto, como una tempestad, se extiende la antiliteratura, que no es sino una exasperación agónica de la misma literatura, del lenguaje escrito en vía de agostarse, y se multiplica hasta el cansancio y lo exhaustivo, la crítica que el lenguaje hace de sí mismo, en un acto reiterado de narcisismo y desesperación. Mientras más y más libros salen de las máquinas de la industria cultural de consumo y la crítica literaria perfecciona sus métodos de prospectiva, penetración y valoración, hasta el punto de ahogar al creador, de matar su espontaneidad, menos y menos tiene qué decir el literato.

Nada puede expresar mejor esta situación como el siguiente diálogo referido por Simone de Beauvoir —mujer de letras arquetípica— en la página 108 de *La force des choses*, en un encuentro con el escultor Giacometti:

> —Qué aspecto tan hosco tiene usted —me dijo una vez Giacometti.
>
> —Es que quisiera escribir y no sé qué.
>
> —Escriba cualquier cosa.

Gran parte de los literatos no tiene nada que decir, pero insiste en escribir por condicionamiento y elección seculares. Entonces las palabras, despojadas de su relación con las cosas que les dieron origen y con el sentido del verbo revelado, empiezan a fluir con la estéril abundancia sin sentido que nos muestra la obra de Beckett. Se habla por hablar, como los personajes de este autor, en quien el drama actual de la literatura adquiere mayor lucidez desesperada y representativa.

Esa misma ausencia de razón de escribir, esa carencia de necesidad ontológica, ese mismo no tener qué decir, pues todo parece dicho por acumulación y crecimiento vegetativo, al referir definitivamente la literatura a la escritura, a las palabras, convierte al escritor, al hombre de letras, en un ente hecho tan sólo de palabras, brotadas interminablemente de la memoria, de los sueños, de los ecos de la literatura misma.

El poeta Alain Bosquet, en su *Primer testamento*, obra beckettiana, pregunta:

¿Vivir o escribir, escribir o vivir? Suspiro:

En el verbo mi carne encontró sus razones.

También afirma:

Y el amor no es amor sino leído dos veces.

O bien:

¡Palabras! Me desmorono bajo el peso de mis palabras.

¡Palabras! Las palabras tomaron el puesto de mi carne.

¿La vida no está en la sola escritura?

No existo verdaderamente sino cuando me destruyo[2].

Esa lucidez terrible en la aceptación de la enfermedad que es la literatura, lo lleva a comprender que no es el poeta quien escribe el poema, sino el poema el que escribe al poeta. Dirá:

[**2**]_ Alain Bosquet, *Premier testament*, Gallimard, París, 1957.

Poesía, mi poema es su propio poeta.

Octavio Paz, cuya obra toda es una reflexión reiterada sobre las relaciones entre el creador de escritura y el lenguaje, afirma en *Pasado en claro* esta ambigüedad:

No veo con los ojos: las palabras
son mis ojos. Vivimos entre nombres:
lo que no tiene nombre todavía
no existe. Adán de lodo,
no un muñeco de barro, una metáfora.

Paz sueña con un lenguaje encarnado, plural, fundado en la analogía, pues es consciente de la oposición entre los signos y el cuerpo, tomado este como suma de la realidad natural, la que nos fue dada. «La lectura del primitivo es corporal», declara en *Conjunciones y disyunciones*, tras de haber reflexionado en las culturas llamadas salvajes y haber descubierto la «doble maravilla» que sería «hablar con el cuerpo y convertir el lenguaje en un cuerpo». Nostalgia del verbo. Paz no se resigna a la muerte del lenguaje y quiere deletrear corporalmente el mundo o, por lo menos, proponerlo.

Por la vía de una proliferación maligna, de una expansión y dispersión indetenibles, la literatura llega a ahogar al literato, al hombre de letras. Lo sumerge en su discurso inagotable, en su fluir espeso y largo. Cesa el yo por destrucción, por desintegración, no por liberación. Se detienen los mecanismos de autoafirmación. Cruzó un punto de vacío. Se expandió hasta diluirse. Ya no es el autor quien habla, sino la existencia cancerosa de las palabras en sí, pero esta vez desposeídas de destino, ajenas a cualquier orden sagrado o trascendental. Ya no nombran. Mataron el mundo. Como un enjambre de insectos monstruosos vuelan sobre las

ruinas y los desiertos, donde ya no quedan hombres sino lisiados, pedazos humanos que aún se mueven, trozos de cuerpos semienterrados.

Los literatos aún nos tomamos en serio. Creemos que formamos parte de una élite pensante. Que representamos una avanzada en el mundo. Que tenemos el deber de fijar posición ante todos los acontecimientos que conmueven nuestra patria y las sociedades. Nos sentimos importantes. Escuchados. Respetados. Se nos busca en las conmemoraciones y efemérides para que pronunciemos discursos de orden. La sociedad no se ha dado cuenta aún de que la literatura está muriendo, de que los literatos somos muertos en vida, de que ella misma, la sociedad, está a punto de agonía. Se vive un juego de sombras chinas. La industria cultural, sin embargo, necesita por el momento, literatura. La promueve como nunca esta había sido promovida antes, cuando buscaba comprender el mundo o aspiraba a ser intermediaria entre el hombre y el misterio, o bien implicaba un destino fatal. Los hombres de letras alcanzan a ser oídos en los más diversos países y lenguas, cuando los medios de comunicación de masas se ocupan de ellos, cosa que sucede con frecuencia. Entonces se pronuncian sobre la minifalda, la sexualidad, la guerra de Vietnam, el Poder Negro, el gobierno de Fidel Castro, el Che Guevara, los viajes espaciales, los medios audiovisuales, la pintura, el cinetismo, etc. Formamos parte del sistema. Los literatos tenemos un sitio asignado dentro del llamado «establecimiento». La sociedad necesita de nosotros y nosotros de la sociedad.

La crisis que vive el mundo, más que la de un sistema determinado, capitalismo o socialismo, cara y cruz de una misma voluntad de expansión tecnológica, tecnocrática y de producción de cosas, es la del hombre en sí, la de su alienación al mito del poder, la de su egocentrismo que deforma y entorpece las relaciones y las comunicaciones con los demás. El hombre de letras no escapa a esa crisis. Por lo contrario, la ahonda. De modo que la crisis adquiere sus mejores ejemplos en los

hombres de letras, en los artistas. Ellos perfeccionan el desastre. Son los creadores de las sustituciones, de las compensaciones, de las imágenes. Glorifican sin cesar las emociones negativas con las que la imaginación y el afán de identificarse, como lo explicó Ouspensky, desnaturalizan y convierten en veneno de la mente las emociones instintivas[3]. Los literatos somos los alimentadores de la crisis y nuestras obras confusas, demoledoras, contradictorias, sustitutivas, fantasmales, desordenadas, desgarradas, frutos de mentes enfermas, de un ego irritado y ávido, de la fragmentación constante de la vida, de la incapacidad de ser real, constituyen para un hipotético mundo futuro liberado, los mejores documentos del automatismo del hombre, de su miedo constante, de su angustia, de su infierno, de una época que Hesse llamó «folletinesca».

Toco aquí un aspecto fundamental de esta exposición. El hombre de letras, el artista, yo mismo, no tengo derecho a obrar sobre el mundo sino en la medida en que puedo obrar sobre mí mismo. Pero la literatura debilita el esfuerzo hacia una ascesis personal cuando impera en ella el sentimiento de compensación o bien se erige en impedimento mayor cuando se pliega a los condicionamientos que propician el éxito, o se extravía en el cultivo de tautologías hedonistas.

[**3**]_ P. Demianovich Ouspensky, *L 'homme et son évolution possible*. Editions Denoël. París, 1961. «Se descubre también, y a veces desde el principio, cuantas consecuencias peligrosas puede tener la expresión de emociones negativas. El término de 'emociones negativas' designa todas las emociones de violencia o de depresión: apiadarse de sí mismo, cólera, presunción, miedo, contrariedad, fastidio, desconfianza, celos, etc... Por lo general, se acepta la expresión de emociones negativas como cosa natural y hasta necesaria. Frecuentemente la gente las llama 'sinceridad'. Por supuesto, eso no tiene nada que ver con la sinceridad; se trata simplemente de debilidad en el hombre, de señal de mal carácter y de impotencia para guardar dentro de sí sus quejas. El hombre llega a comprenderlo cuando se esfuerza en oponerse a sus emociones negativas. Y ello constituye para él una nueva lección. Advierte que no basta observar las manifestaciones mecánicas: se impone resistir a éstas, porque si no se resiste no se las puede observar».

Las cosas están detrás de las palabras. Son la realidad. En el momento en que las palabras entran a sustituir las cosas, impiden una toma de contacto completa con la realidad. Y se crea la ficción. Disipados los fantasmas de la mitología, fallecidos los dioses, perdidos los sustentos religiosos, ahogada la magia, decaído el verbo, no se puede pretender sustituir aquellas virtudes lustrales del lenguaje literario con la adoración del artificio del texto, con lo puramente escritural, con los signos en rotación. La tarea más urgente del literato, desde este punto de vista, sería volver a estar vivo, volver a sentir la realidad como si fuera su piel, aceptar que las cosas que le fueron dadas —los elementos, la naturaleza— no necesitan de él para vivir, más bien es él quien necesita de su entorno. Semejante toma de conciencia implica una gran humildad. Esa humildad se produce cuando acontece dentro del individuo una revolución del alma que lo libere, entre otros aspectos, de la alienación de la literatura misma. Ortega y Gasset decía: «El poeta empieza donde el hombre acaba». No se trata de una paradoja, sino de la intuición profunda del existir literario, de esa dimensión deformante que es la literatura y para la cual, en primera o en última instancia, sobra la realidad. Los símbolos de la literatura que hemos creado y alimentado nos impiden mirar directamente la cosa, ver el hecho en sí, descubrir lo que es sin necesidad de nosotros. Es menester, en cierto modo, que el lenguaje se reabsorba en la realidad y recobre su funcionalidad primordial de verbo. Esto no puede ser obra de la literatura, sino de la vida, de la tenaz tarea de descondicionarnos, de la acción interior a la que podamos someternos los literatos.

Guillent Pérez, en un importante ensayo titulado *Dios, el ser, el misterio*, al establecer la diferencia ontológica entre ser y ente, se refirió a la pura presencia de las cosas, en relación con aquel episodio fundamental de la obra *La náusea*, de Sartre, en que Antoine Roquenlin se desmorona y siente una revulsión incontenible cuando advierte de pronto, en

una plazoleta, que los árboles, las cosas son en ellas mismas, desposeídas de todo sentido humano, que él está de más, que en su rededor la naturaleza chorrea vida propia, incontenible, innominada, cruda, ingente. Guillent Pérez escribe entonces: «El hundimiento del mundo humano no tiene por qué acarrear náusea ni angustia, sino, antes bien, el descubrimiento de lo único que puede hacer feliz al mortal» es el descubrimiento del ser, de lo que es, sin necesidad de ser pensado y traducido de inmediato a los mecanismos complejos del yo. Por eso, con audacia, Guillent Pérez concluye: «La esencia fundamental del hombre no es la razón, sino el ser»[4].

La literatura, al igual del personaje de *La náusea*, empieza a darse cuenta, como escribió Blanchot, pero con otras miras, que «cuando todo ha sido logrado» se queda sin salida «o bien descubre el fracaso absoluto de ese éxito y se disuelve a sí misma en la insignificancia de una carrera académica». La integración al sistema alienante y a la alienación, o bien al descubrimiento de una ausencia de salida, es lo que espera al hacedor de literatura, en un momento en que se plantea como única alternativa creadora la revolución interior, la necesidad para el escritor —y el hombre— de rechazar la sociedad en sí —la capitalista democrática como la socialista soviética china o cubana—, los condicionamientos interminables, el automatismo, los estímulos vitales de poder, los esquemas de la memoria y del pensamiento, la egolatría secular, las sustituciones y las imágenes, con el objeto de ser, de abrirse a la vida real, a la renovación posible, a la liberación.

Interrogado un día sobre la imaginación y el arte, Krishnamurti, gran pensador de nuestro tiempo que viene formulando desde hace años un mensaje tan simple como revolucionario, contestó que quien está en

[4]_ J. R. Guillent Pérez, *Dios, el ser, el misterio*, Ediciones Reunión de Profesores, Caracas. 1966.

contacto directo con la naturaleza, con las colinas, las nubes, los ríos, los árboles, los pájaros, quien forma parte del movimiento mismo de la vida real, no necesita ir a los museos, pintar o drogarse. Hago extensiva esa afirmación a la literatura, al literato: más importa vivir que escribir; si el precio de la liberación es el silencio, quizás convenga optar por este, porque en el seno de ese silencio creador está todo el esplendor de la vida y quizás, como semilla, la posibilidad del renacimiento del verbo en comunión con la realidad no pensada, no descrita, no nombrada, sino irradiante en su potencia de ser lo que es.

Entonces las palabras estarán con la vida, porque no precederán al hecho, sino lo seguirán. No pretenderán ser la cosa, sino su reflejo; no devorarán la realidad en escrito de escribir, sino tendrán la pureza de lo que nace sin cesar del silencio original.

Si en algo siento el fracaso de nosotros, los escritores, es en esa incapacidad de sustraernos a la masificación, a la cosificación, a las banderías, a la embriaguez del discurso lineal e interminable. Tarea del escritor debería ser depurar la vida, y no llenarla de proyecciones fantasmales del propio ego, de la imaginación viciosa, de las ambiciones, de los resentimientos. Tratar de ser hombre libre, en esta época de alienación tecnológica, propagandística, política, operacional, es quizás la mayor tentativa a la que puede aspirar e implica, de modo inevitable, una revolución interior dirigida, una mutación, como dijo Krishnamurti, «en la simiente misma del pensamiento, no en las expresiones exteriores de esa simiente...». Entonces, el mito del hombre nuevo se tornaría en realidad.

Espiritualidad, esoterismo, literatura

Entre las muchas aspiraciones a veces extremadamente antagónicas, de la literatura, está la de servir de intermediaria entre un más allá y un más acá; la de crear mitos (es decir, realizaciones simbólicas de nociones arquetipales); la de acusar, denunciar, desenmascarar, provocar revulsiones y revoluciones para despojar al individuo o a la sociedad de sus máscaras, cartas marcadas, tratos de intereses creados con que pretenden lograr seguridades y ventajas para vivir, aunque el precio de ese despojamiento y de esa requisitoria sea la desgracia.

En las aspiraciones mencionadas, hay respectivamente experiencia de gracia, de inteligencia imaginativa y de rebeldía. Lo inefable premia la gracia; el mito se afirma en lo espiritual y arquetipal; la rebelión desemboca en el nihilismo y la náusea. Sin embargo, estos lineamientos generales suelen entrecruzarse de modo que la rebelión y el nihilismo pueden conducir al mito (Hesse, Camus, D. H. Lawrence); la gracia a la necesidad del nihilismo (Artaud, Nietzsche). En cualquiera de los aspectos enunciados, la literatura constituye, independientemente de su estructura lingüística o basada precisamente en ella, una forma de ascesis. Resulta así experiencia espiritual. Pero la experiencia espiritual amagada a través de la literatura no puede alcanzar mayor desarrollo dentro

de las dimensiones literarias mismas. Las exigencias específicas de la literatura no corresponden a las de la realización espiritual. Mientras la literatura ahonda en la pluralidad, la espiritualidad anhela la unidad. Aquella intenta sustituir la vida por su enunciación escrita; se proyecta hacia el mito y la poesía (Borges) o hacia la denuncia, la requisitoria social y la agresión (Sartre y sus seguidores). La espiritualidad se cumple en el silencio; la literatura en lo verbal.

No existe solución de continuidad entre la literatura y la espiritualidad. Son metas diferentes aunque propongan ascesis, y depuración. Mientras el espíritu trabaja para despersonalizarse y lograr una suerte de objetividad trascendente, la literatura se sumerge en la persona, en el yo, en la subjetividad. Hay quienes hablaron de un arte objetivo, fruto intelectual de un conocimiento liberado de las contingencias emocionales y del automatismo psíquico. Pero ese arte objetivo no tenía que identificarse con lo sagrado, sino con el poder mental de crear, sin sujeción a los mecanismos asociativos ni a impresiones existenciales. Georges Ivanovitch Gurdjieff (1877-1949), gurú de una enseñanza abrupta que ofrecía la posibilidad de hacer, liberando al individuo del automatismo existencial, de la subjetividad vacilante por medio del desarrollo de una conciencia objetiva, se refirió también a un arte objetivo, y su discípulo René Daumal intentó aplicar esa concepción en su novela inconclusa: *Le mont analogue*. La Esfinge, según Gurdjieff, es un monumento de arte objetivo, en este caso también sagrado. Las expresiones estéticas del budismo Zen, en poesía, pintura y arreglos florales, persiguen, sin duda, la síntesis intelectual, el lirismo objetivo y la serenidad espiritual y emocional.

***

Las experiencias de gracia, mitificación y rebeldía, como ya lo dije, no se excluyen radicalmente en el proceso de su realización, sino más bien

se entrecruzan formando sutiles trabazones que otorgan a las letras de nuestra civilización de consumo y de grandes industrias, su complejidad singular, su riqueza psicológica desconocida en otras literaturas y su inconfundible tónica individualista y subjetiva, de carácter testimonial. Pero por más evidentes que se muestren los entrecruzamientos y mezclas de intenciones, procedimientos y actitudes anímicas de los escritores, por más similares que puedan parecer las experiencias, por más coincidencias expresivas que puedan ser establecidas, por más que el aire de la época confiera a las producciones un aspecto común, la verdadera significación del acto creativo aparece y se define en su proyección en el plano del valor, de la ética, de la trascendencia, de la interpretación, del fin último, de la estructura intelectual. Por eso la crítica del solo lenguaje y del texto, entendiendo por lenguaje el estilo y la escritura, y por texto, los significantes, el semiotismo, no basta para valorar íntegramente una obra literaria. El valor determinante de la literatura no puede desligarse, como pretende hacerlo cierta crítica textualista y estadística, de su aspiración y contenido.

El aire común que, en un momento histórico, confundía en una misma experiencia existencialista de estilo y actitud a Sartre y a Camus, presuntos profetas de la segunda posguerra, hermanados por el gusto superficial de sus admiradores, ocultaba radicales diferencias que terminaron manifestándose en los aspectos cualitativos, hermenéuticos, escatológicos y políticos de las respectivas obras. Vale decir en el desarrollo de la experiencia espiritual que los marcó. Pablo Neruda y César Vallejo se adhirieron al marxismo y al Partido Comunista, vivieron apasionadamente y sufrieron la guerra de España, pertenecían a la misma generación, al mismo contexto cultural y lingüístico, tenían la misma fe en América, en la Revolución y en la aceptación del proletariado como factor de redención social. No obstante, sus respectivas obras poéticas constituyen términos casi revertidos, como cara y cruz de una misma

moneda. Desde diversos puntos de vista tomaron la construcción y uso de las metáforas, el desarrollo de la versificación y del poema, la economía de procedimientos, la significación del lenguaje, la proyección, finalidad y cumplimiento de la poesía en función íntima y social. Arrancaban de un sentimiento postromántico, alcanzaron por vía intuitiva unas conclusiones existencialistas ajenas a la especulación filosófica, pero mientras Neruda se mantuvo siempre dentro de un contexto sensorial, epidérmico, sensual, pluriforme, de residencia en la tierra, con gran poder de contagio, de inclinación más cuantitativa que cualitativa, de efusión discursiva, de desborde y hasta retórica, sin asomo alguno meditativo, sin inquietud escatológica alguna, llevado por el flujo irresistible de las palabras que decían y desdecían sus emociones, su acontecer, su estar siendo melancólico, enamorado, jubiloso, rebelde, conforme, en Vallejo prevalecía una vocación metafísica de esencia religiosa cristiana, como lo ha señalado su más consecuente y mayor exégeta, Juan Larrea, la cual daba lugar a agónicos esfuerzos por lograr, a través de cierto ascetismo ético, verbal e intelectual, la transfiguración del lenguaje en Verbo, con la finalidad de alcanzar síntesis dialécticas entre lo efímero ininterrumpido y la aspiración a lo eterno: entre la esperanza en la masa divinizada, capaz de repetir el milagro de la resurrección de Lázaro[5] y la divinidad humanada; entre los términos proliferantes de la existencia, la pluralidad agobiante del mundo material y la unidad de la esencia. Neruda y Vallejo, como Camus y Sartre, se diferencian por el temple y la tónica espirituales de cada uno de ellos. La experiencia espiritual determina en la dimensión final de la obra cumplida, el valor y el sentido de la misma. Pero constituye un error de graves consecuencias usar la

---

[**5**]_ César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, poema XII, «Masa»: «Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...».

literatura como sustitución de la espiritualidad, porque entonces esta se frustra y agota. Tampoco cabe pensar que la espiritualidad encuentra el campo más propicio para su realización en la literatura o, en general, en el arte. Este, y por ende la literatura, aproximan en algunas situaciones y experiencias íntimas a la espiritualidad, despertando la intuición y avivando el sentido de lo intemporal, pero en el momento mismo en que hay pretensión de convertir la espiritualidad en ejercicio último del arte o el arte en cumplimiento de la espiritualidad, se crea una tremenda confusión, se incurre en mentiras y engaños, quedan frustrados el arte y la espiritualidad y pueden desencadenarse neurosis y locura.

Por lo tanto, cabe aplicar en este dilema la palabra evangélica, bastante gastada por el uso, dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. La creación artística y el desarrollo soteriológico y escatológico como fin espiritual pueden coincidir por un trecho, en el proceso del cumplimiento respectivo, pero tienen que tomar después caminos divergentes. Uno conduce a la aceptación de la multiplicidad existencial y de la ilusión como estímulos mismos de la creatividad, inclusive cuando la obra se produce por reacción contra ello. Otro lleva a la tenaz depuración, al despojamiento, para lograr un acercamiento al vacío y al silencio, en cuyo ámbito se manifiesta la unidad en la realidad objetiva.

La historia del arte occidental abunda, sobre todo desde mediados del siglo XIX, en casos dramáticos de artistas proyectados hacia una realización espiritual que nunca se produce y, por lo tanto, los quiebra. De esa lucha queda frecuentemente una obra de arte validísima, aunque el precio vital pagado haya sido la angustia, la autodestrucción, el enajenamiento (Gauguin, Van Gogh, Poe, Nerval, Nietzsche, Rimbaud, Hölderlin), pero también sucede que la tensión por alcanzar el estado anhelado de espiritualidad frustra la expresión artística, y el testimonio tiene un carácter de esbozo, de fragmento, de anotación (Artaud, Gilbert Lecomte, Daumal). También, en un nivel menos dramático pero más vergonzoso,

se cae en la mediocridad inflada, en la engañifa con apariencia esotérica, en el disfraz espiritualista o idealista. El propósito ideológico suele destruir la autenticidad de la expresión y da lugar a manifestaciones híbridas en las que la doctrina queda ilustrada por formas deficientemente artísticas, y no a la inversa como era su intención supuestamente enaltecida por el enunciado doctrinario. En la última década del siglo XIX, hubo una retórica idealizante por oposición al naturalismo, que originó expresiones artísticas de dudosa validez o de franca mediocridad pretensiosa (salones rosacruz, decadentismo, dandismo, etc.). Cercanos a esas mistificaciones están muchos cultivadores actuales de un orientalismo carnavalesco, ajeno por completo a la verdadera espiritualidad hindú, sufí o árabe.

Por otra parte, la autenticidad de una experiencia espiritual no basta, por más sinceramente que quede expresada, para otorgar validez artística al testimonio ofrecido. Más de un texto o de un cuadro concebidos en función de una honda experiencia espiritual, resultan mostrencos desde un punto de vista literario o plástico. Pintores postimpresionistas como Émile Bernard y Paul Sérusier, teórico lúcido el primero y místico el segundo, no lograron cuajar en sus obras la riqueza de pensamiento simbolista y esotérico que las inspiraba, mientras Gauguin, más impuro, más ecléctico, menos intelectual, se convirtió en la figura mayor de ese período y del grupo. La resplandeciente serenidad espiritual y precisión intelectual de la poesía de Shri Aurobindo exige otra lectura que la estética, porque su poder de contagio formal y sensual resulta pobre. En cambio, los grabados, pinturas, esculturas, textos de la Alquimia seducen por su poder visual o verbal pese a que su sentido críptico y simbólico quede a oscuras. Goethe, quien se asomó en su juventud a la enseñanza de la Alquimia y la Rosacruz, como él mismo lo confesó en el octavo libro de *Poesía y verdad*, sin pasar el umbral del Templo de Hermes, llevó consigo durante toda su vida esa experiencia traducida genialmente en el *Fausto*. El doctor Fausto, tras años de estudios y de indagar la naturaleza y sus misterios,

en una rigurosa ascesis de espiritualidad alquímica, se vende a Mefistófeles y toma el camino de Eros. También Nietzsche representará en la rebelión de Zaratustra su voluntad de abandonar la ascesis del ermitaño para entrar en comunicación ardorosa con los hombres. Goethe-Fausto y Nietzsche-Zaratustra confiesan la historia de un fracaso en la vía de la realización espiritual trascendente. La traducción de ese fracaso a la escritura constituyó un triunfo en el orden de la literatura mítica y poética. Pero cabe señalar que eligieron el arte. Goethe se salvó biográficamente por su sentir apolíneo. Nietzsche, alma dionisíaca, pero contagiado el cuerpo y afectada la mente, se hundió en la locura.

La literatura fantástica resuelve, en cierto modo, la oposición eligiendo ser precisa y solamente ficción, fábula, especulación, erudición puesta por entero al servicio del juego y de la fantasía escriturales. El aparente esoterismo de Borges es lúdico. Sugiere mediante cuentos y metáforas un sentido secreto, esotérico, del mundo, como lo indagaban alquimistas y místicos árabes. Se requieren claves para entender el universo. El caos, el absurdo imperan. Hay un más allá posible, pero los laberintos y los espejos se interponen entre el viajante y la salvación. En ningún caso Borges toma parte. Se limita a conjeturar. Y por eso mismo su juego libera, excita, asombra, encanta, sin pretensión doctrinaria ni proposición última. Borges escogió ser solamente su obra. Es un asceta de la literatura. Una literatura lúdica, inmensamente conjetural, alusiva a la eternidad, tiempo circular o simultaneidad de tiempos.

La literatura fantástica es secular. Su espacio y tiempo son la fantasía y la imaginación. Se nutre —he aquí lo inesperado— de una erudición libresca que disimula la ficción del sueño. Lo insólito se inventa partiendo de una fórmula con aire cabalístico enunciada por Caillois: «Lo que no puede suceder y se produce sin embargo...». Flaubert leyó muchísimo para escribir *La tentación de San Antonio*, que parece una pesadilla de visiones desencadenadas. Reescribió varias veces esa obra.

Los delirios del santo están constituidos con la minucia con que Gustave Moreau pintaba sus extraños cuadros simbolistas y mitológicos. Por lo demás, eran casi contemporáneos. H. P. Lovecraft no tuvo otra biografía, como Borges, sino sus lecturas. La literatura fantástica se establece firmemente, serenamente, casi tendería a decir burguesamente, como un hecho y una producción esencialmente literarias que juegan y disponen de manera sorprendente los materiales del sueño, de la parapsicología, de la mística, del esoterismo, de la magia, de todo aquello que crea situaciones insólitas, sobrenaturales, sin pretender en ningún momento aportar testimonios valederos en el campo de las doctrinas metafísicas y de las disciplinas espiritualistas. Al declararse ficción pura y simple, esencia literaria, entorna puertas hacia el misterio que suelen cerrar las mascaradas del ocultismo y del seudomisticismo orientalista, tan en boga en las letras contemporáneas.

Ascesis por la gracia

(...)
recordé
la infinita
flor de nadie
hacia mí
en su lejanía.
(...)
¡Ahora es ya!
¡Ahora es ya!
(...)
Y me sentí dichoso.

Estos versos de Héctor A. Murena, tan cercanos al «¡No la toques ya más/que así es la rosa!» del poeta español Juan Ramón Jiménez, expre-

san bien lo que entiendo por «gracia», es decir, momentánea iluminación de los sentidos en aprehensión de la belleza. La gracia es dada o reside, mediante conformaciones y procesos anímicos desconocidos, en la persona misma. Desde un punto de vista teológico, ha dado lugar a exhaustivos análisis y polémicas escolásticas. Es un bien cuando forma parte del carácter de una persona. Desde la perspectiva del arte se la asocia con el «ángel» que vuela sobre el hombre sin esfuerzo y lo predestina, iluminándolo, inspirándolo. Sin duda hay obras que se crean en estado de gracia, como levitación, sin angustia ni tormentas del alma, sin tener que cortar raíces. No obstante, la gracia, el estado de gracia obliga en cierto modo, determina, deslumbra quizás al que la recibe. Su luz de otra parte puede cegar como lo sintió Hölderlin cuando cantó a las parcas, agradeciéndoles haberle otorgado un verano, un solo otoño «para dar madurez al canto», para alcanzar lo sagrado, «aquello que es caro a mi corazón, el poema», antes de aceptar «el silencio del reino de las sombras», donde no tendrá más la compañía de su lira, pero «una vez habré vivido como un dios, más no hace falta».

Quien lea los cuatro ensayos admirables en síntesis de conocimiento y percepción metafísica de H. A. Murena, reunidos en un breve libro titulado *La metáfora y lo sagrado*[6] no sólo tendrá ejemplo fehaciente de un pensamiento tocado por la gracia, sino de unos desarrollos que exponen y ahondan con precisión clarividente los temas relativos al arte entendido como mediador entre este mundo y el otro. Murena no vacila en nombrar a Dios. Para él no ha muerto. Quien sienta como el Zaratustra de Nietzsche que Dios está muerto, puede referir ese vocablo a alguna expansión energética no definible y hasta de esencia física. Para el caso que nos ocupa, da lo mismo.

[**6**]_ Héctor A. Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Editorial Tiempo Nuevo, S.A., Buenos Aires-Caracas. 1973.

Lo importante estriba en la actitud ante este mundo de la existencia pura, de lo residual terrestre, de la proliferación de cosas, sin sentido y sin otra perspectiva que la identidad física y material, el estar allí, y la voluntad de ir más allá, de aceptar el misterio, de dar el salto mágico de Heidegger. En una palabra, de transfigurar la existencia y situarla en dimensión de lo inefable, lo irracional, lo poético, hacia algún sentido, hacia algún valor trascendido de la realidad.

A ello alude Juan Ramón Jiménez cuando insiste en que la verdadera poesía «es la que estando sustentada, arraigada en la realidad visible, anhela, ascendiendo, la realidad invisible; enlace de raíz y a la que, a veces, se truecan; la que aspira al mundo total, fundiendo, como en el mundo total, evidencia e imaginación». Por eso, añade, es indecible y deja la mitad «por decir». Juan Ramón Jiménez, como Hölderlin, Novalis, Gérard de Nerval, Rilke, pertenece a la familia de los poetas tocados por la gracia, capaces de expresar la esencia misma de la poesía, que es, como lo define Heidegger, fundación del Ser «por la palabra de la boca» y juego trascendente («el más inocente de los menesteres», dijo Hölderlin). Esa situación de la poesía, como avanzada en el campo de la gracia literaria, como operadora de metáforas —*fero* viene del verbo «llevar», y *meta* es «más allá»—, como intermediaria entre la alta ascesis espiritual y el mundo plural de la existencia, induce a Murena a afirmar: «La poesía existe para salvar al mundo», porque, al aceptar «la multivocidad de cada palabra, acepta la imprecisa índole humana» y «restaura con el poder de su amor la unidad de todo lo que vive». Al aceptar el pecado, lo redime y duplica la Creación, nombrándola.

La razón no sirve para alcanzar la noción del Ser, de lo que es en sí y hace ser a lo que es. La razón está limitada por sus propios objetivos y por su modo de operar. Al insistir en negar la contradicción niega la vida misma, que es, como la magia, un interminable juego de equilibrios contrarios. Pretende definir la esencia por la identidad,

asegurando que las cosas son en razón de clasificaciones y calificaciones exteriores (género, número, especie, familia, etc.) y para imponer esa objetividad aparente establece su ley de exclusión del medio en la que una cosa es y no puede ser otra. Pero el mundo sensible resulta fundamentalmente ambiguo, analógico, inconsistente, reversible, ilusorio, como juego impresionista del color en la atmósfera. Y el hombre forma parte precisamente del mundo sensible. La mística se presenta como una disciplina para ir más allá de las apariencias sensibles, hacia el Ser. La gracia de la revelación corona, a veces, este arduo o gozoso recorrido que nadie refirió mejor y más lúcidamente, dentro del contexto de nuestro lenguaje literario, que San Juan de la Cruz, sirviéndose precisamente de la poesía y apoyándola en la prosa extraordinaria de sus comentarios.

Pero no cabe el engaño: la experiencia del éxtasis místico, del arrobamiento, de la iluminación, el *samâdhi* o *satori*, la liberación o como quiera llamarse al estado momentáneo de gracia y transporte en que cesa el yo (su atormentadora subjetividad, sus deseos, pasiones, acondicionamientos para alcanzar una despersonalización intemporal, un hipotético absoluto en el silencio y la paz de la mente), no puede ser comunicado oral o literariamente sino en forma aproximativa ni se obtiene por los medios que brinda el arte y mucho menos la escritura. Por eso me atrevo a asegurar que casi todo el material literario que pretende expresar fielmente los estados de trascendencia espiritual, por lo demás muy poco frecuentes, casi excepcionales y solamente dados a algunos elegidos o predestinados, constituye una ficción, o bien un testimonio aproximativo, bastante ulterior a dicha experiencia. Las letras de nuestros días explotan con la mayor desfachatez, con la más inescrupulosa inteligencia literaria y las más groseras sustituciones —drogas, histeria, prácticas seudorientalistas, orgías de magia negra, actitudes exteriores de ascética y disfraces variados— un hecho de tan exclusivo y poderoso psiquismo como lo es el arrobamiento místico, cima a la que alcanzan algunos seres privilegiados sin esforzar-

se desesperadamente y desde la cual cesa toda comunicación. En cierto modo, es el supremo acto gratuito y desliga al ser humano de su alrededor y de su yo. La literatura es, en cambio, forcejeo con el yo, afirmación de existencia, referencia constante al alrededor, recreación del mundo aparencial, apasionado trato con la ilusión.

El estado de gracia poético o estético aproxima a la verdadera ascesis espiritual, a la revelación, pero no la puede cumplir dentro del campo de su ejercicio específico. La poesía, por ser la menos artificiosa de las artes, por trabajar con la palabra en sí, también en razón de su ambigüedad, de su plasticidad y poderes de alusión y elusión, por su multivocidad, ofrece el más afinado instrumento para expresar el estado de gracia estético, para representar el trance espiritual, para hablar con los dioses o invocar las fuerzas de la naturaleza y del cosmos, para aspirar la esencia lírica y tender hacia la emoción de la belleza. La poesía, más que cualquier otro género literario, constituye una experiencia de profunda soledad, de secreto y transfiguración. Esa característica es la que la torna más propicia a la vislumbre espiritual, pero se trata siempre de exigencias diferentes. En toda poesía, por más depurada que resulte, hay una buena parte de artificio, de arte sustitutivo de la realidad, de imaginación viciosa, de apego al mundo de los sentidos y de negativa a ingresar en «la noche oscura del alma», en el vacío y la nada, donde el yo abierto por una alta gestión purificadora se llena de beatitud y percepción inusitada e intemporal.

La poesía, pues, inclusive cuando está inspirada por la gracia y enajena al poeta, cuando lo empuja hacia las fronteras de lo indecible, lleva su carga de artificio y poder sustitutivo de lo que es en sí y no requiere de ella para existir. Pero lo más usual es que la poesía se complazca en su propia imagen, aspire a desempeñar un papel de importancia en la feria de las vanidades, se proponga forzar en favor de alguna de sus entonaciones, quiera convencer, seducir o sacudir con fines terapéuticos

pero también narcisistas y en sus niveles inferiores, se aboque a tareas subalternas de propaganda ideológica o bien adule el mercado, se exhiba como producto apetecible de novedad y persiga, más que su propia autenticidad, el éxito ostentoso, las palmas de academia, los premios cuando no el estruendo del escándalo fácil y remunerativo.

La distorsión de la poesía alcanza, en nuestra época de nihilismo exacerbado, un paroxismo expresado fundamentalmente en la negativa de aceptar las funciones «nobles» con que se la distinguía: su poder de soledad, sus vuelos metafísicos, su rigor en la belleza entre música y matemática, su papel de mediadora entre el más acá y el más allá. Esa rebelión generalizada contra la poesía «noble» y su lenguaje de profundas exigencias, da lugar a su reducción, a búsquedas y juegos formales de carácter experimental, como el concretismo o el letrismo y a requisitorias del más variado tipo contra la sociedad, desde la imprecación torrencial y profetizante hasta el sarcasmo breve, la mueca, el chiste. Todas las operaciones de la llamada antipoesía de nuestro tiempo coinciden en restarle a esta su proyección esencialista, sus exigencias propias, su ansia de acercamiento a lo inexpresable, su sed de otro mundo, para sumergirla en el fluir existencial, con su promoción de novedades, la capacidad del habla oral, el prosaísmo, el absurdo vuelto lugar común, los malos modales sistematizados para fines de protesta fácil.

Obedeciendo a esas reversiones propias de nuestro tiempo, empeñado en poner en tela de juicio todos los valores, la narrativa tiende entonces a poetizarse. Rara vez la literatura narrativa se propuso alcanzar la depuración lingüística de la poesía, su gratuidad, su virtud de invocación y su plenitud metaforizante. En cambio abarcaba en su visión el campo más vasto de la existencia, traducía mejor la inmensa proliferación vegetativa de esta, su poder de asfixia y reificación. Podía crear personajes, ficciones representativas de los interminables mecanismos psicológicos,

de los meandros y laberintos en que se pierden las interrelaciones humanas. Mientras el poeta, desde el advenimiento del Romanticismo, se circunscribía a su yo, el narrador, como un demiurgo, creaba una imitación de la sociedad. El novelista fue asimilado al Creador. Se le veía rodeado de sus personajes, títeres de un ser dotado de poderes universales.

Pero la narrativa rompió ahora con esa tradición. La prosa se puso al servicio de juegos imaginativos como los que se le atribuían «al más inocente de los menesteres», la poesía. Le interesó menos la creación de caracteres, contar historias, exponer problemas sociales o psicológicos. Ingresó en ámbitos oníricos, en subjetividades, en fantasías, en despliegues metafóricos que constituían una encantación más próxima a la alucinación que a la descripción. Forzó las fronteras que se le asignaban, conquistando nuevos territorios que ya no se le pueden quitar. Amplió las vías de acceso hacia el campo de la espiritualidad, superando sus líneas tradicionales, alterando su composición, descartando el argumento, otorgándole una condición testimonial de honda subjetividad o, por el contrario, como en el llamado *nouveau roman*, hizo minuciosa descripción del alrededor, desprovisto de sentido, hasta llegar por un camino inesperado a cierta objetividad cosificante, a una despersonalización propiciadora de la nada y, por lo tanto, de la ascesis.

Empero, cuando el narrador alcanza la gracia, como Hesse o D. H. Lawrence, arrastrados el uno por su vocación esotérica empeñada en conciliar los contrarios y el otro por su pasión profetizante y religiosa de extracción puritana que desemboca en el mito del hombre mágico, regenerado, unificador del sexo y del espíritu, proyectado hacia una acción de vida renovada en las fuentes de la espontaneidad, o en textos más definidamente herméticos o metafísicos como el clásico *El conde Lucanor* de Juan Manuel, o más cercanamente en novelas barrocas como las del cabalista Gustav Meyrink y, en América Latina, los riquísimos despliegues narrativos del chileno Manuel Serrano, se advierte cómo

la pasión y el gusto de la escritura prevalecen sobre la proposición y la experiencia espirituales. El continente otorga su forma visible al contenido. No se pasa impunemente por la literatura. Puede ser la poesía, de entre todas las tareas, la más inocente, como escribió Hölderlin a su madre, pero su condición de existir por la palabra la convierte también en un riesgo, tal como lo advirtió el mismo poeta, pues, dada al hombre por los dioses, resulta «el más peligroso de los bienes». La palabra crea y destruye. El verbo revela o fulmina al hombre. El arte del verbo puede bastar para una vida. La magnífica ilusión de la literatura oculta siempre la revelación del silencio y del vacío.

Ascesis por el mito

«Los mitos —escribe Albert Camus— no tienen vida por ellos mismos. Esperan a que los encarnemos. Basta con que un hombre responda a su llamada, y ellos nos ofrecen su savia intacta». La aventura humana se extiende del mito integrado como hecho verdadero a un contexto primitivo religioso, propio de una humanidad abierta hacia el misterio y la divinidad, al mito desgajado en el mundo de la cultura y vuelto elemento de ficción. El mito fue verbo encarnado, palabra pronunciada, sonido oral procedente de la divinidad hablando detrás del hombre. Terminó en la noción de fábula, de cuento, de fantasía y, a veces, de extravío. Mitomanía es el nombre de una forma de enajenación psiquiátrica, vinculada a la histeria y a la esquizofrenia. Las letras contemporáneas abundan en situaciones imaginarias animadas por mitómanos o descriptivas de una mitomanía. Existen ficciones literarias que culminan con el ingreso del mitómano en la locura elevada a una categoría de liberación. El hecho de que grandes creadores de mitos, como Hölderlin, Nietzsche o Nerval, hayan sido enajenados, parece conceder a la fantasía mitificante un carácter patológico. El hombre de la Razón tiende a ver enfermo al hombre del Mito. Se trata de la

clásica oposición entre el civilizado y el primitivo, entre el pensamiento racionalista y analítico y el pensamiento salvaje y analógico. Pese a que diversas disciplinas antropológicas y filosóficas, así como el arte y la literatura hayan rehabilitado al hombre de conciencia mágica y mítica de la antigüedad y de la protohistoria, y denunciado la insuficiencia de la razón para iluminar los fines escatológicos, así como la destrucción ecológica causada por la civilización industrial, impera a un nivel general la creencia arraigada de que aquellas formas de pensar e interpretar el mundo son inferiores a las racionales.

Sin embargo, la humanidad no puede sustraerse al estímulo de los mitos. El culto del héroe suplantó en nuestro tiempo al de los dioses. La teología de la revolución convirtió a los jefes políticos en inmortales. Del culto a Napoleón se llegó a la momificación de Lenin y Stalin, laicamente sacralizados. Otra forma de mitificación enajenante fue el culto rendido al líder carismático, sumisión a Hitler y Mussolini, quienes encarnan seculares figuraciones de reyes sacerdotes o adoración al héroe tanático: Che Guevara, Lawrence de Arabia. Goethe previó esas nuevas mitificaciones cuando dijo a Napoleón: «Hoy, el destino es la política».

La masa tiene también sus héroes como los niños, pero procedentes del cine, la canción, la superstición o la fe milagrera, cuando no la pasión política. Nuestro tiempo ofrece en forma de historietas industrializadas el más exhaustivo desfile de superhombres, magos, héroes, enderezadores de entuertos que haya producido la imaginación, desde los tiempos mágicos. Tarzán. Batman, Mandrake, El Fantasma, Superman, Buck Rogers dan fe de ello, entre muchísimos otros.

El mesianismo milenarista —como escribe Jean Servais en su *Historia de la utopía*— mitificó las nociones de Revolución y de Historia, hasta el punto de que el Che Guevara, dominado por dichos mitos, escribió temerariamente en su diario: «Es uno de los momentos en que hay que tomar decisiones grandes: este tipo de lucha nos da la oportuni-

dad de convertirnos en revolucionarios, *el escalón más alto de la especie humana*...» (el subrayado es mío). Sin duda estaba tan obcecado por su propia gestión que se olvidó de otras plenitudes humanas logradas por hombres de amor y de bondad, como Albert Schweitzer. Para Guevara no tendría sentido una apreciación pagada también al precio de la vida, como la que expresó Stefan Zweig cuando afirmó antes de suicidarse: «El hombre maduro no va hacia la rebelión, va hacia la armonía».

Si la gracia es un don, la encarnación en el mito es una elección. La gracia es leve y difusa, aire de lumbre que pasa, pero la ascesis mediante el mito constituye una operación psíquica que compromete la voluntad y el alma, la inteligencia, el intelecto. Es una abstracción en procura de formas arquetipales. Hay una proyección constante de la existencia, filtrada, sublimada, ya esencia, imaginación, vida recreada. Mientras la gracia adviene, el mito atrae como centro magnético. Se navega hacia él y no importa tanto llegar como mantener la dirección de la nave hacia ese polo de plenitud espiritual. Por lo tanto, la ascesis por el mito exige profundamente a la persona, compromete su inteligencia en el juego imaginativo y la abstracción esencialista. Puede en algunos casos de identificación biográfica desatar una esquizofrenia. No se pretende ser héroe o arquetipo sin arriesgar la propia identidad, la mente y la vida.

Gauguin, por ejemplo, gran creador con su pasión por mitificarse, llegó con su nostalgia del Paraíso perdido al juego trascendente de regresar al primitivismo, como redimido por este, y volverse arquetipo. Por ello sufrió toda clase de penalidades y se condenó a una experiencia de exilio voluntario en las islas Marquesas, tan innecesaria, tan forzada, tan extrema que quienes encontraron sus restos, en la choza maorí, vieron sobre el caballete el cuadro que estaba pintando, testimonio ahora postrero: un paisaje de Bretaña bajo la nieve. Su nostalgia de mundos exóticos y paradisíacos que creía saciar compartiendo la vida salvaje de los indígenas polinesios, se revirtió abruptamente a la hora de la muer-

te, a la de la verdad quizás, en nostalgia de Europa, de Bretaña bajo la nieve. Ese testimonio constituye una confesión de fracaso espiritual. Pero el arte, como en los casos de Goethe-Fausto y Nietzsche-Zaratustra, le ofreció la escala de ascensión hacia el triunfo relativo, el efímero esplendor en el campo de las obras humanas.

Acaso el impulso de encarnar mitos, de inventar mitos, de sublimar la existencia carente de sentido y orden, sobrante de absurdo y pluriformidad agobiante, mediante mitos integradores de activa espiritualización, resulta para el artista estímulo mayor. La literatura es una larga historia de mitomanías y de mitómanos.

Diré más, si se le resta a la literatura sus contenidos míticos de carácter sagrado, profano o individual, bien poco quedaría. Desde los orígenes hasta hoy, en función religiosa, histórica, psíquica, los mitos otorgaron significación y finalidad a la ciega existencia y a la naturaleza enigmática. En el ámbito mitológico, parecido al de los sueños, todo es posible, la simultaneidad de tiempos y edades como de identidades y sexos. Todo es analogía y ambivalencia. Ritos e iniciaciones acercaron a Dios (a los dioses) mediante las operaciones de purificación y renacimiento del alma. Lo existencial puro, crudo, ingente, sin sentido, cobró significación y la muerte fue transfigurada.

Los mitos confirman el tronco común de la humanidad, se apoyan en el inconsciente colectivo y en un sistema de señales y de símbolos mediante el cual se pueden entender hombres de lenguas diferentes. Por otra parte, los mitos permiten adentrarse en el más allá, cielo o infierno, cumbre o abismo.

Para el poeta, el mito es como su biografía espiritual. Su vida se cumple en parte míticamente, es decir, desdoblada y proyectada hacia una zona donde se atenúa el fracaso cotidiano de existir sin haberlo escogido, y se olvidan momentáneamente los condicionamientos. Hay mitos

heredados, otros recreados, algunos encarnados, los menos inventados. La poesía presta su lenguaje a los mitos, desde los orígenes, y su historia es la de los mitos contados por ella.

El poeta se mira y se pierde en el espejo de los mitos. Le asisten en esa hora ángeles, demonios, y con ellos explora los dominios celestes o plutónicos. La poesía, aun cuando aparezca brutalmente realista o exacerbadamente imprecatoria, aun cuando aspire a un despojamiento casi total, opera míticamente. Sin duda hay diferencias de temple, de tono, de volumen sonoro, de intensidad, de dimensión conceptual entre grandes poemas cosmogónicos, legendarios o escatológicos (Parménides, Platón, Homero, Dante, Milton, Blake), y obras de un carácter más moderno o de una subjetividad más vívida (Hölderlin, Goethe, Novalis, Schiller, Shelley, Baudelaire, Rimbaud), pero por poco que se escarbe en las respectivas creaciones, aparecen las hondas raíces mitológicas. ¿*Una temporada en el infierno* y «El barco ebrio» no son acaso mitos que se cumplen en una dimensión abstracta y más bien plutónica? Baudelaire estaba circundado por demonios y encarnaciones femeninas brotadas del inagotable venero mitológico de las asociaciones seculares entre la serpiente y el Eterno Femenino, encarnado en las representaciones de Eva y Lilith, antagónicas, de Elena y Medusa, en las alucinantes figuraciones de Samia, Kali la negra y Coatlicue, mezclas de Gran Madre y de Gran Prostituta sagradas. Vampiros reales y Esfinges.

La mítica nostalgia de una Edad de Oro, del Paraíso perdido, de un tiempo «de calma, lujo y voluptuosidad», subyacente en el ser humano, suele revertirse en la gran operación poética compensadora y profetizante para trocarse en anuncio de una nueva era, proyección redentora hacia amaneceres cantantes. Es la conversión de la obra negra alquímica en obra blanca, del *nigredo* en *albedo* mediante la sustentación en el logos. En la versión de Electra de Jean Giraudoux, queda expresada esa esperanza milenarista. apocalíptica en términos particularmente precisos y poéticos:

ELECTRA; ¿Dónde estamos?

LA MUJER NARSÉS: Sí, explica. Siempre me cuesta mucho comprender las cosas. Siento, por supuesto, que algo está aconteciendo, pero no me doy cuenta de lo que puede ser. ¿Cómo llaman esto, cuando despunta el día como hoy, y todo ha sido saqueado, y todo está gastado, y sin embargo se alcanza a respirar, y lo hemos perdido todo, y la ciudad arde, y los inocentes se matan mutuamente, pero los culpables agonizan, en un rincón del día que despunta?

ELECTRA: Pregúntaselo al mendigo. Él lo sabe.

EL MENDIGO: Eso tiene un hermoso nombre, mujer Narsés. Eso se llama la Aurora.

Tal visión condiciona de un modo persistente toda la poesía occidental, sobre todo después de la Revolución francesa, en que se añade al mesianismo milenarista el sentido de la historia y de la cultura. La aspiración a un futuro que reencuentre y repita el pasado fabuloso puede referirse a un tiempo arquetípico fijado, inmóvil como una gran construcción resplandeciente; a una cristalización de la memoria colectiva e individual, o bien a una era activa, en movimiento, que constituya una síntesis de superación edénica en la tierra. En todo caso se advierte una constante voluntad mítica de reversión del Pasado, de los tiempos del Origen feliz, hacia el Porvenir.

¡Volverán esos dioses por ti siempre llorados!
El tiempo devolverá el orden de los antiguos días;
La tierra se estremeció con un soplo profético...
(Gérard de Nerval, «Délfica»)

Hölderlin tornará patente ese mesianismo cuando en los poemas de Diotima lamente el exilio de esta entre los bárbaros, es decir, los mercaderes que no la comprenden, la realidad inmediata que la obliga a callar y la hace sufrir, pero prevé una regeneración y una sociedad que honrará a la amada:

Mas el tiempo sana. Los seres divinos son aún fuertes
y raudos. Recobra la naturaleza
su antiguo y alegre dominio.

¡Mira, amor! Aun antes de que nuestra colina
se hunda, un canto mortal ha de ver
el día, oh Diotima, que en pos de los dioses
y en pos de los héroes te nombre su igual.

La esperanza de que se revierta el tiempo y se regrese a un orden antiguo y superior (el de los dioses helénicos invocados por Nerval con la añadidura de una caída para los mercaderes, por parte de Hölderlin), es propia de la lucha pertinaz de la inteligencia poética contra la inexorabilidad del tiempo. Una de las virtudes del mito es, precisamente, la liberación del tiempo lineal, la simultaneidad cronológica mediante lo cual se destruye la idea del nacimiento a la muerte. En el tiempo mitológico se vive sin pasar necesariamente de ayer a mañana, en una suerte de fijación espacio-temporal reconfortadora.

La pugna contra el tiempo que mata encontró en Nietzsche un planteamiento nuevo para la cultura occidental: el del Eterno Retorno, formulado con inusitado poder de verbalización y de escenificación en el poema «El convaleciente» de *Así hablaba Zaratustra*. Esta vez no se trata de una reversión, sino de una repetición cíclica. La rueda de la fortuna, como la rueda de Ixión, simboliza ese movimiento circular. Lo que fue será mañana, dejará de acontecer y se repetirá. Alternan inexorablemente, en un movimiento giratorio indetenible, las desgracias y las dichas, las caídas y los triunfos. Semejante concepción determinista, fatalista, está relacionada sin duda con el saber metafísico tradicional; la teoría de la reencarnación, como el cómputo del tiempo de doctrinas místicas hindúes y mayas, conciben la repetición cíclica del tiempo

y de edades catastróficas y edades felices. Hay una relación definitiva entre la cuenta de *katunes* de los mayas, sobre todo en la dimensión de la llamada «cuenta mayor», y la teoría de los *yugas* que encontró en el swami Sri Yukteswar un exégeta calificado. El anillo del dios asirio Nisroch, adoptado más tarde por los griegos bajo el nombre de Cronos y transformado por los romanos en Saturno, simboliza la repetición de los tiempos. Por lo tanto se trata de una antigua concepción cósmica y filosófica que ha alimentado profusamente el genio religioso y mítico de la humanidad, pero no las letras ni la filosofía occidentales. Semejante concepción perturba la racionalidad cartesiana y la idea de un tiempo lineal, histórico.

Nietzsche, poeta mítico, en su rebelión contra Dios redescubrió las nociones del Eterno Retorno y de la reencarnación, pero adaptándolas a su nihilismo trascendental, restándole a la simbiosis de las mismas toda función soteriológica. Tampoco aceptó la proposición poética de reversibilidad y regreso a la era edénica. Despojada de la posibilidad de ascenso por depuración y reabsorción final del alma individual en el Gran Todo, y de la esperanza de regeneración mediante la reconversión del pasado en porvenir, propuesta por la tradición orientalista eleusina y gnóstica, la teoría del Eterno Retorno se convierte pura y simplemente en un infierno circular, en una nada giratoria en que gestos, actos, dichas y desgracias, triunfos y derrotas quedan sometidos a una fatalidad reiterativa de donde está abolido el libre albedrío. El Eterno Retorno de Nietzsche es como un calidoscopio: al girar va repitiendo siempre las mismas imágenes dibujadas de antemano.

> Todo va, todo vuelve; la rueda de la existencia gira eternamente. Todo muere, todo vuelve a florecer; eternamente corren los años de la existencia.
>
> Todo se destruye, todo se reconstruye de nuevo; eternamente se construye la misma casa de la existencia. Todo se separa, todo

> se encuentra de nuevo; el anillo de la existencia permanece eternamente fiel a sí mismo.
>
> La existencia principia a cada «ahora», alrededor de cada «aquí» gira la esfera del «allá». El centro está en todas partes. Tortuoso es el camino de la eternidad.

En la gruta donde Zaratustra y sus animales emblemáticos dialogan y profetizan, se asoma, en estos términos, la doctrina de la reencarnación, despojada de su fin redentor:

> Ahora muero y desaparezco, dirás tú, y dentro de un instante no seré nada. Las almas son tan mortales como los cuerpos.
>
> Pero un día volverá el enmadejamiento de las causas que me enredan, ¡y me volverá a crear! ¡Yo mismo formo parte de las causas del eterno retorno!
>
> Regresaré con el sol, con esta tierra, con esta águila, con esta serpiente —no para una vida nueva, ni para una vida mejor o semejante:
>
> —Volveré eternamente para esta misma vida, idénticamente igual, en lo grande como en lo pequeño, a fin de enseñar el eterno retorno de todas las cosas.

Nietzsche convierte así la aventura humana en un mecanismo cinético invariable que excluye la participación del hombre en su destino y le asigna, para la eternidad, la repetición de las mismas situaciones, problemas y desenlaces. Semejante concepción, al quebrantar toda esperanza de salvación y redención, al reducir el proceso histórico así como el psiquismo a una predeterminación inexorable, enfrenta al hombre a la nada más empavorecedora, la de una continuidad existencial infinita, siempre igual a ella misma. La locura, sin duda, constituye una salida para ese universo de cadena perpetua, porque libera de la conciencia del mismo.

Por lo tanto, la aventura espiritual de Nietzsche termina en el derrumbamiento, en el fracaso del pensamiento para descubrir la salida

del infierno giratorio y siempre igual a sí mismo que él imaginó míticamente en ese inmenso poema que es *Así hablaba Zaratustra*. Mientras Nietzsche se pierde para la realidad de su vida personal y su realización espiritual, Nietzsche-Zaratustra, figuración mítico-literaria de excepcional proyección dentro de ese campo, triunfa para el «siempre» del arte, relativo a la duración de la presencia humana sobre el planeta.

Una vez más podemos comprobar cómo el mito acerca a la realización espiritual, en cuanto constituye una ascesis, una tentativa por superar lo contingente y rutinario, y cómo puede alimentar la literatura. Pero también cómo no basta para alcanzar una verdadera espiritualidad, una armonía con el Todo, una plenitud interior suficiente. Porque la realización espiritual no necesita del mito. Este apenas es el umbral de esa experiencia o bien el atajo que conduce al camino real.

El Eterno Retorno es sucesión que repite una misma vida. El hombre no puede *hacer* nada, ni puede ser otro. Es como imagen proyectada en la eternidad por la rotación de las causas. «Para mí, ¿cómo pudiera haber algo fuera de mí? ¡No hay no-yo!...». Por lo tanto se es el que se es. Nietzsche quedó desgarrado entre un principio aristotélico de racionalismo riguroso y un anhelo mítico de identificación con Zaratustra, el personaje de su alma atormentada.

Si bien el mito proyectado en la literatura, subjetivado, lleva al artista enmascarado hacia lo sublime convirtiéndolo en héroe mediante la acción del logos («El lenguaje—escribe Nietzsche— es una dulce locura: hablando, el hombre baila sobre todas las cosas»), y así ingresa en la invención de la inmortalidad (la cual en el orden literario tendría la duración que tenga la cultura humana), no sucede lo mismo en la experiencia espiritual, pues su propósito consiste en deshacerse precisamente de la ilusión, de los mitos, para llegar a la Realidad del Ser, a lo que es en sí y hace ser lo que existe, a lo que sostiene la creación y, por ende, los mitos, la literatura, el arte.

La literatura le permite al artista intentar una explicación del mundo o, por lo contrario, negar las explicaciones habidas y proclamar la nada, la contingencia y la existencia ciegas. El nihilismo arranca de la desesperación de comprobar que el mundo no necesita del hombre para existir. Que la Realidad no es la realidad subjetiva humana. Sin duda, el hombre tiene que apropiarse de la creación y tratar de penetrar sus secretos para acomodar su sitio en el mundo. Para él solamente es lo que puede aprehender y nombrar. Le tiene pánico a lo innominado, a la creación desconocida, ingente, cruda, devorante. Se niega a aceptar que la creación no lo necesita. Porque es capaz de pensar parte de la creación, se atreve a creer que esta no existiría sin él o que existe sólo para que él la lea y explique. Resignarse a la eventualidad humana, aceptar la creación como una realidad que no necesita del hombre, pero a cuya contemplación puede acceder por la vía del espíritu, tras una ascesis prolongada, constituye una proposición desacostumbrada en las letras occidentales. En todo caso, si fuera formulada, no podría quedarse en una simple enunciación, por poco que quien escriba lo haga desde el fondo de una necesidad de absoluto y veracidad. Cesa la literatura como arte de sustitución y de estímulo espiritual en cuanto se quiere emprender el camino total de la ascesis.

Pero la necesidad de verbalizar, de nombrar, de mitificar, es muy grande en el escritor. Quisiera encontrar una continuidad entre la acción espiritual y la acción creativa de la ficción. Y lo que descubre siempre son vías divergentes. Entonces, ante la desolación de su imposibilidad, impreca a la creación como lo hace Nietzsche al iniciar su poema, poniendo en boca de Zaratustra la famosa pregunta: «¿Qué sería de tu felicidad, gran astro, si no tuvieras a los que alumbras?». Hölderlin con anterioridad había también supuesto que las potencias superiores y la naturaleza necesitaban de los humanos: «Porque abandonados por el hombre, los senderos son sombra y los árboles se desesperan».

Blake hace que su Adán nombre las cosas para que las cosas sean. La convivencia de Blake con las emanaciones de la divinidad lo convierte en el poeta por excelencia, mediador entre el más allá y el más acá. Esa condición plenamente aceptada por él, su trato cotidiano con lo extrahumano y lo sobrenatural, su situación de residente en el mito, con poca ambición y conciencia de la literatura en sí, propiciaron su identificación serena con los genios, fantasmas, ángeles y arcángeles, demonios y mensajeros del otro mundo. Murió en estado de santidad, se puede decir. Nunca pensó en hacer literatura. No había probado del árbol del bien y del mal. Sabía que la creación de acá abajo necesitaba que el hombre la nombrara, pero como gnóstico que era, sabía también que preparaba su salida de este mundo, el cual es ficción:

Sus treinta ciudades, las dividieron
en forma de corazón humano.
Incapaces entonces de elevarse a su antojo
a través del vacío infinito, sino ligados
a la tierra por sus percepciones disminuidas,
vivieron algunos breves años,
luego abandonaron un cuerpo deletéreo
a las mandíbulas de las tinieblas devorantes.

Si la idea del Eterno Retorno de Nietzsche convierte a la eternidad en una reiteración, en una rueda que gira en el vacío, sin adelantar ni retroceder por lo tanto, y torna acto inútil aunque heroico el propósito humano de sobrepasarse a sí mismo, volviéndose sobrehumano, la espiritualidad tradicional con sus teorías de períodos cíclicos desgraciados o felices, de edades oscuras, apocalípticas y otras de creatividad generosa y renacimiento, enriquecidas por las doctrinas de salvación (reencarnación, metempsicosis, transmigración de las almas) ofrecen una liberación del concepto historicista que, en nuestro tiempo, constituye servidumbre y alienación mayor, y la posibilidad de purificaciones su-

cesivas en las vidas terrestres, gracias a las cuales el alma desencarnada, hecha esencia accede al Conocimiento, al Absoluto, se reabsorbe en el principio creador supremo.

La conciencia mítica tiende a la intemporalidad, como la literatura a la que inspira desde tiempos inmemoriales. El deseo de vencer al tiempo forma parte del gran impulso metafísico secular. El desarrollo del espíritu, mediante la ascesis y la meditación, prepara para el conocimiento metafísico. Pero hay una línea divisoria muy precisa aunque zigzagueante entre la expansión de una conciencia mítica que tiene por objeto la literatura y la de una conciencia mítica que persigue la realización espiritual. Por otra parte, si la búsqueda de un conocimiento espiritual depurado no necesita del mito y la literatura, tampoco tiene por qué negarlos. Tan sólo cabe reiterar que la literatura, como el mito, por ser ficción, ilusión, se diferencian de la conciencia objetiva, despersonalizada, del «ver sin distorsión» de Krishnamurti, propia del alto conocimiento espiritual, situado en la desnudez del tiempo y de la historia, del arte y de los sentidos, en la humildad del silencio y de la meditación.

Ascesis por la rebeldía

Llama la atención, en el estudio de los pueblos primitivos actuales su conformidad con el orden social al que pertenecen y su respeto pánico por las manifestaciones cósmicas. Si bien el ciego miedo animal ante lo desconocido los habita, parecen exentos, por compensación, del odio, del asco, del sentimiento exasperado de rebelión existencial que pudre a la era moderna.

¿Qué circunstancias, además del desarrollo material, determinan el despertar de la conciencia individual, la individuación, el libre albedrío, la puesta en tela de juicio de la sociedad y de los fines últimos? ¿En qué momento, para el bien o para el mal, el *homo sapiens* de una remota

antigüedad entra en conflicto con su civilización, con sus semejantes, con sus jefes, con la organización del mundo aparentemente perfecta, atribuida por la tradición a seres extraterrestres enviados por los dioses o a los dioses mismos?

Desde tiempos protohistóricos se manifiestan rebeliones contra el orden tradicional, como la del faraón Akenatón, asesinado por los sacerdotes egipcios empeñados en defender la religión establecida, amenazada por las reformas de aquel. El crimen de Caín constituye una rebelión individual contra las preferencias, que juzga injustas, de Jehová. *La República* de Platón se presenta como una reflexión preocupada por proponer una nueva ciudad ideal, en razón del desmoronamiento de la civilización tradicional que condicionaba al individuo desde su nacimiento y lo preparaba a identificar su comportamiento con la costumbre y las normas sociales y religiosas.

Pero jamás la rebelión contra el mundo y sus ordenaciones tuvo tanta intensidad creadora y subversiva como en la doctrina de los Misterios de la antigüedad, en Egipto, Siria, Persia, Frigia, Tracia, Grecia, cuyos herederos fueron los gnósticos de los primeros siglos del cristianismo. Esa doctrina, en parte asimilada por el cristianismo, descansa sobre la creencia en la inmortalidad del alma, la cual preexiste en la vida humana. Esta última constituye una caída del alma, y la tarea del hombre consiste en lograr, mediante rituales de muerte y renacimiento, que reingrese en la altura, en el reino de lo inteligible, de la eterna Inteligencia. El mundo, en los Misterios, está asimilado al barro, a las tinieblas, al sufrimiento. Los gnósticos fueron más lejos al establecer como denominador común de su doctrina de salvación, la convicción de que el mundo no era obra de un Dios benéfico sino del Demonio. Parecían probarlo las guerras, las endemias, la miseria de los siervos, la lascivia, la injusticia y la violencia. La tierra fue mirada por los gnósticos como lugar tenebroso y horrible, guarida de los vicios, sitio del absurdo,

cárcel del alma. Mediante una revolución interior, renovadora del yo, sin relación con la conducta exterior, propiciábase la salida del mundo a la hora de la muerte. La élite la constituían los *perfectos*, de riguroso ascetismo. La plebe seguía normas menos estrictas. La aversión hacia el mundo tenía que poner en tela de juicio no sólo la doctrina de la Iglesia sino la misma procreación, pues perpetuaba la existencia de un mundo demoníaco. Hubo desviaciones exacerbadas, como las de ciertos grupos gnósticos, que mediante prácticas licenciosas y promiscuidad sexual desenfrenada pretendían humillar la carne con su propia avidez y rescatar así la luz cautiva en ella. El gnosticismo saturó profundamente la cultura occidental y dejó profusas huellas en la Alquimia, la Francmasonería, el Iluminismo y, de manera deliberada o por contaminación del inconsciente colectivo, la literatura. La obra de William Blake traduce una evidente influencia del pensamiento gnóstico, lo mismo que la poesía de Novalis, de Nerval y de muchos románticos, entre ellos el propio Goethe, quien, en su juventud, fue iniciado en la Alquimia. El esoterismo gnóstico tentó también a simbolistas y surrealistas. Procede, directamente, de los Misterios antiguos y de sus mitos.

La concepción goethiana del pacto del doctor Fausto con el Diablo concede a este último el dominio del mundo cristiano, de modo que en el *Segundo Fausto* Mefistófeles confiesa que doblegar a Elena a sus designios presenta dificultades pues, si bien «llama fácilmente a su servicio a brujas, enanos y monstruos, tales heroínas no sirven a los amoríos del diablo». Y añade: «El pueblo de las sombras paganas está fuera de mi esfera de actividad». Es un diablo, pues, raciocinante, y su dominio se ejerce sólo sobre el mundo cristiano. Mefistófeles no surge propiamente de un pensamiento gnóstico, pero sí encarna fantasmagóricamente una rebelión contra el mundo del bien, de los serafines del Señor y de los bienaventurados consagrado por la beatería ortodoxa cristiana y, sobre todo, católica.

En cambio la escena de las Madres pone de manifiesto un mito cosmogónico gnóstico y secular: el de la fuerza generadora, origen de los Misterios en Egipto y Grecia. Isis, Deméter, Perséfone reinaban sobre la fecundidad y la tierra, pero en el mito gnóstico la idea de la Madre se une a la del eterno femenino. Elena constituye una de las figuraciones de esta simbiosis que sitúa la representación femenina en un plano de intermediario entre el mundo y lo numinoso, energía benéfica o maléfica.

Para establecer la relación que busco entre la ascesis por rebeldía y las tendencias de la literatura actual, puesta bajo un signo de negatividad y rebelión, conviene insistir algo más sobre el mito de las Madres y la intención de los Misterios de la antigüedad.

Mefistófeles informa al asombrado Fausto que en torno a las Madres no existe ni lugar ni tiempo. Moran, dice, «en las profundidades del vacío» y «sólo ven a los seres que no han nacido». Pero luego apunta: «Complácete en el espectáculo del mundo que desde hace tiempo ya no es». El ámbito de las Madres es, pues, el de los arquetipos. Es el mismo espacio mítico que recorre Eneas, conducido por la Sibila, en el libro VI de la *Eneida*, donde moran sombras sin cuerpo y almas destinadas a encarnar.

Surge así la creencia de que las almas existen en ellas mismas, de que pueden pasar de un cuerpo a otro, de que una vez destruido el cuerpo se congregan en algún sitio para ascender hacia una liberación y reabsorción en el todo o volver a encarnar. Los rituales iniciáticos de la antigüedad y el gnosticismo concedieron valor fundamental al tránsito de las almas ascendentes o descendentes, y las ceremonias de los Misterios tenían por objeto perfeccionarlas, sometiéndolas a una muerte simbólica y al renacimiento mediante el cual podían regresar a la Inteligencia suprema, ahorrarse el vagar por el limbo, prontas a caer de nuevo en el círculo de la generación, en un cuerpo de penas, pasiones y aflicciones, en la oscura caverna de lo material. Acaso las Madres sean los testigos imperturbables de la vagancia de las almas en los círculos intermedia-

rios entre el mundo tenebroso de la tierra y las vías del ascenso hacia lo Inteligible, hacia el *Nous* o Pensamiento puro. Virgilio era un iniciado en los Misterios.

La mítica visita de Eneas al mundo de Proserpina, en busca del alma de su padre, prefigura el descenso al Infierno imaginado por Dante, a quien acompaña, precisamente, el poeta latino. Perséfone o Proserpina, Isis, Elena pueden figurar la eterna Madre de la potestad generadora y devoradora, la Naturaleza ambivalente, dadora de vida y de muerte, la deidad subterránea que esconde los granos en su seno y los devuelve en espigas que se secarán, tras de dar sus frutos, en un ciclo de muerte y renacimiento. Pero no cabe confundir esta representación con la que busca Fausto, aunque pueda ser establecido cierto parentesco. Las Madres goethianas proceden más de mitos gnósticos y alquímicos que de los Misterios. Más que potestades del tiempo y de la energía cósmica, a la manera de Kali, venerada en la India en el culto Shakti, de origen ario, complemento de Shiva, sin quien este no podría procrear, parecen hermanas de Matrone, la madre de las formas de la alquimia. Los gnósticos solían asimilar la Madre al Espíritu Santo, como tercera hipóstasis del Absoluto, y era también Sofía, la Sabiduría, quien, según Simón el Mago, uno de los precursores del gnosticismo, había encarnado en su compañera, una antigua prostituta a quien llamaba Elena.

Tales singulares relaciones mitológicas, esotéricas, religiosas, poéticas, eróticas, infernales, cósmicas, unidas a la poderosa corriente desprendida de las caudalosas fuentes de los Misterios con sus ritos y ceremonias de purificación, despertar, contemplación, coronamiento, amor místico, sacerdocio e identificación con lo Inteligible, así como la parte referente a la transmigración de las almas y su errancia por las praderas de Hades, alimentaron, desde los inicios mismos de la civilización occidental, su literatura y, en general, las artes representativas, así como toda suerte de desvaríos, desde las prácticas de magia negra y los cultos

demoníacos hasta el sentimiento apocalíptico de nuestro tiempo, con sus vertientes hacia la nada y el absurdo.

Entre las ceremonias iniciales de los ritos de muerte y renacimiento figuran las pruebas del ingreso a las tinieblas, al averno, la muerte simbólica del alma terrestre. Dichas pruebas daban lugar a un viaje subterráneo durante el cual el neófito, conducido por un mistagogo, recorría un camino sembrado de espantos, de obstáculos, hasta de una ciénaga donde se hundía el viajero para representar su inmersión en el lodo de la vida, y finalmente ser sometido a un juicio con su correspondiente castigo. Una vez cumplido este, si el veredicto era favorable, bebía aguas del Leteo para olvidar su existencia corporal e iniciar los próximos rituales de ascenso y perfeccionamiento del alma, en procura de su redención. Esta inmersión en las tinieblas tiene el mismo valor que la obra negra o *nigredo* de la alquimia, precursora operación del *albedo* u obra blanca.

La literatura contemporánea parece puesta enteramente bajo el signo secular de esta prueba de descenso al Hades mediante la cual el iniciado alcanzaba un estado simbólico de muerte, precursor del renacimiento. (La obra tradicional alquímica se subdividía en tres fases: el *nigredo* o *melanosis*, que correspondería al descenso de Hades, el *albedo* o *leukosis*, y el *rubedo* o *iosis*, que señalaba la expansión de la materia purificada.) En la literatura romántica se encuentra ya formulada la proposición fúnebre de palingenesia. El romanticismo constituyó el punto de arranque de la rebelión y de la ascesis correspondiente. El héroe romántico es luciferino, ángel caído y soberbia de renegado. Si hubiese que situarle en un espacio adecuado, sería el de las torres entenebradas que dibujó Víctor Hugo, o de los sótanos donde Byron puso a Childe Harold. Sombras, subterráneos, ruinas, bosques tupidos, riscos, aguas como espejos de la muerte, cuevas, tumbas, muestran sus formas múltiples pero siempre opresivas en los grabados románticos o bien constituyen

los escenarios habituales de los dramas y poemas. Desde entonces la literatura no parece capaz de escapar de ese ámbito subjetivo y onírico evidentemente infernal. La conciencia entenebrecida no logra sustraerse a la noche, a la náusea, no logra salir del subsuelo. El héroe romántico luciferino y aventurero del siglo XIX, con Fausto a la cabeza, se convirtió en el siglo XX en el pobre diablo, en el pequeño ser de la narrativa realista, en los lisiados de Beckett, en los harapientos de Brecht, en los eternos exiliados de Camus, en los seres involucionados de Kafka, y la locura o el suicidio parecen ofrecer la única salida de ese infierno gnóstico, de ese averno interminable que sería la realidad. ¿Complacencia de podredumbre, de hundimiento en el *borboros* oscuro, en la ciénaga simbólica de la disolución psíquica? Plotino parece haberlo previsto cuando escribió:

> Siguiendo la teoría (el *logos*) antiguo, el dominio de sí y el coraje y toda virtud son una purificación; también la reflexión. He aquí por qué los *teletés* (perfeccionamientos) mueven a adivinar, mediante sus enigmas, que quien no fue purificado en el Hades permanecerá tirado en el *borboros*, porque el impuro, debido a su malignidad, ama el *borboros*; tales los puercos, de impuro cuerpo, aman el nombrado *borboros*.

La impotencia del alma para ascender la arroja, por rencor, en la complacencia y delectación de su caída. La muerte de Dios condena al hombre a girar para la eternidad atado a la rueda infernal. Incapaz de redención en sí misma, la conciencia contemporánea delega en la Historia y en su mito mayor, la Revolución, el papel que la antigüedad confiaba al individuo. Ya no hay iniciación, sino un estado de guerra revolucionaria enajenador del alma individual. Se espera de los demás, de los sucesos, de los levantamientos milenaristas de oprimidos, del apocalipsis, pero no de sí mismo. Se espera del Estado, pero no de los hombres renovados mediante una operación de despertar espiritual. Y esta irrefrenable ten-

dencia de nuestro tiempo a delegar en el Estado el perfeccionamiento humano, trae a mi memoria el siguiente pensamiento de Hölderlin: «Lo que ha convertido siempre al Estado en un infierno sobre la Tierra, es precisamente el hecho de que el hombre se ha empeñado en hacer de él su Paraíso».

El descenso al averno de los Misterios antiguos, la visión gnóstica de un mundo hecho por el Demonio, el *nigredo* alquímico, son las elecciones de la literatura contemporánea y, en general, del arte representativo. (Desde esta perspectiva se puede juzgar el cinetismo y el objetivismo en la plástica, el textualismo, los ensayos de poesía concreta, como una sana reacción contra el subjetivismo, el existencialismo atormentador, lo confesional que priva en la literatura y la pintura contemporáneas y abocaron esas expresiones a una negatividad sistemática.)

Se advierte ahora cómo la tenebrosidad y nihilismo de las letras y la actitud celiniana de negación total, de inmersión en la nada, en la descomposición del mundo, pueden ser relacionados con la parte inicial de los olvidados rituales purificatorios de la antigüedad así como con la fase del *nigredo* alquímico o inmersión en la materia prima que es el propio cuerpo, el ego, en definitiva. Pero a diferencia de los rituales de muerte y renacimiento o de la obra alquímica, esa inmersión en el submundo no parece conducir a ninguna salida, a ninguna otra esperanza que a una catástrofe, incluida en ella el reino de los Estados totalitarios basados en el terrorismo y la represión continua, tal como lo previó Spengler en la *Decadencia de Occidente*. Cuando el ensayista argentino José Isaacson, en su libro *Kafka, la imposibilidad como proyecto*, pone en evidencia la contradicción existente entre el profetismo de aquel autor, que augura tierras de promisión, y su condenación literaria a vaticinar el absurdo, el mundo subterráneo, intuye lo que es el destino mismo de la conciencia de las letras en nuestro tiempo. Nacida al calor de la poesía sagrada, lenguaje de iniciados y de hierofantes, himno para las orgías

y las ceremonias de renovación del alma, la escritura literaria resulta, en nuestros días, habla baja de pequeños seres tarados, imprecación de condenado, maldición, reiteración blasfémica o simple tautología hedonista, cacofonía, lenguaje de sombras.

Por lo tanto, la ascesis por la rebeldía y la puesta en tela de juicio de los valores del mundo, tiene hondas raíces en la naturaleza humana y no siempre mostró la risa burlona y sana ante los comportamientos pasionales, contradictorios cuando no criminales de los hombres, propios de obras de la antigüedad clásica grecorromana o de narraciones renacentistas, fundadoras de lenguaje literario, como *Decamerón* de Boccaccio, *Cuentos de Canterbury* de Chaucer o la genial creación de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, comedia del mundo enfangado, crítica de la sociedad que anuncia el fin de una era con el poder visionario de un Jerónimo Bosch. Pero en nuestro tiempo, aquella rebelión del alma, el estar sublevado ante los empuercamientos, las injusticias y las pasiones destructivas, no desemboca en una doctrina de salvación como en los Misterios, la Gnosis y la Alquimia, sino en arenales movedizos del absurdo, en laberintos sin sentido, en pesadillas, en exacerbaciones eróticas, en asfixias, en desiertos lunares de la nada, en náuseas y en infiernos de reiteración. Más allá de lo demoníaco; más allá de las temporadas en el infierno, creadoras de verbo; más allá de los delirios sangrientos y helados de Sade y de Lautréamont; más allá del universo de lisiados y de los basureros de Samuel Beckett, está la retumbante declaración de Artaud: «Toda escritura es una cochinada. Las gentes que salen de lo vago para tratar de precisar cualquiera de las cosas que pasan en su pensamiento, son unos cochinos. Toda la gente literaria es cochina, y especialmente la de estos tiempos». Por lo tanto: «Y se lo dije: ninguna obra, ninguna lengua, ninguna palabra, ningún espíritu, nada» (Artaud).

Se llega así al umbral de una ascesis que puede conducir, por caminos de silencio, al budismo *ch 'an,* al *zen*, al descondicionamiento explosivo

propuesto por Krishnamurti. Pero en cualquiera de estas situaciones, la literatura sobra. Y una vez más se advierte la incompatibilidad entre la búsqueda del Absoluto, bajo cualquier apariencia inicial, y la existencia de la literatura que es, fundamentalmente, contingencia, virtualidad, ficción, mito, poesía, existencia.

La rebelión empezó por manifestarse en función del contenido literario, del significado o mensaje, no del estilo. Sade escribió en un francés de corte. Con el romanticismo se inició la rebelión del estilo y de la escritura. Estallaron las figuras de dicción, los adjetivos se multiplicaron, la escritura se coloreó en búsqueda de expresión y diversidad, por oposición al clasicismo fundado en la uniformidad y el distanciamiento. Y el yo «odiable» de Pascal irrumpió como primer actor en las letras. Este proceso de rebelión culminó con la puesta en tela de juicio de la escritura misma, de los significantes, del lenguaje. Sintaxis, prosodia, analogía, la misma ortografía fueron sacudidas violentamente. La revolución llegó al texto, a las imágenes, al estilo. Los dadaístas declararon que el arte era «mierda». La pintura destruyó la figura del hombre y el paisaje, significando que la naturaleza había muerto. El lenguaje noble fue rebajado sin cesar. Hoy predomina una ficción de habla oral corriente, vulgar, popular, un estilo de malos modales, llevado a la perfección expresiva. La situación actual puede resumirse así: literatura en rebelión contra el lenguaje, contra sí misma por lo tanto, y rebelión de la literatura contra el mundo, contra la sociedad, contra la propia condición humana. Cultiva la náusea, la descomposición del cuerpo y del alma, las atrocidades y violencias, lo excremental y tenebroso. O bien textualismos como visión de microscopio sobre los tejidos literarios, heladas excitaciones intelectuales y visuales, juegos verbales que se miran a sí mismos. En vez del lenguaje, impera la interrogación sobre el lenguaje. El logos se disuelve en enjambre de palabras sueltas como langostones asoladores de cosecha. El verbo se castiga a sí mismo con el verbo como

los oficiantes gnósticos de los ritos licenciosos humillaban la carne con la carne, en una desesperada ascesis de espiritualidad invertida.

En una edad oscura como la que vive la humanidad actual, regreso cíclico de períodos disolventes y destructivos como lo enseña la teoría de los *yugas* de la alta espiritualidad hindú, resulta natural que la obra literaria, heredera del logos, pase por una etapa así. Lo importante sería ahondar en el psiquismo de la expresión literaria para descubrir si se trata de una psicosis irrecuperable, precursora del definitivo hundimiento en la noche de la insania, de la corrupción y muerte, o de una operación parecida al *nigredo* de la alquimia tradicional, inspiradora de Goethe para su Fausto, cuyo objetivo era la sumersión en el seno de la Madre, del *Anima Mundi*, capaz de devorar al hijo liberándole de su condición «yoica» imponiendo el dominio de lo nocturnal, de lo femenino, el descenso a los infiernos, la extinción de un alma corporal, para alcanzar la salida en el renacimiento del *albedo*, revolución interior, propicia a la ascensión espiritual y, luego, la expansión triunfante del *rubedo*.

La idea de un «renacimiento» en el espíritu inspira todo el esoterismo mundial. Semejante unanimidad habla elocuentemente de la aspiración del ser humano por alcanzar un estado superior al de la satisfacción de los puros apetitos fisiológicos y de las ambiciones de ganancia crematística. La literatura contemporánea persigue, como ya dije, una parte del ritual iniciático: el de descender al submundo infernal, el de sepultarse en la tenebrosa y húmeda entraña femenina, en posición fetal como algún personaje de Samuel Beckett, pero aún sólo en excepcionales inteligencias inspiradas por un ansia de espiritualidad y renacimiento, despuntan las otras fases de renovación del alma. Una de las obras escritas que transmuta con mayor poder creador de lenguaje el espíritu del ritual de muerte y renacimiento es *Una temporada en el infierno* de Rimbaud. Después de esta extraordinaria iniciación, Rimbaud calló para la literatura.

***

Pero la vocación de escribir predomina generalmente sobre la ascética del silencio. La historia de las letras abunda en proposiciones extremas de acción antiliteraria y de renuncia en favor de la vida, la revolución o el misticismo, que no pasan de una formulación más o menos válida. Después, se sigue escribiendo. Así la publicación póstuma de su *Obra completa* que consta de nueve tomos, demuestra que Artaud escribió mucho, contradiciendo lo transcrito en páginas anteriores. Breton propuso el suicidio como acto perfecto surrealista, pero él vivió y murió como apacible hombre de letras. Tzara, a la cabeza de los dadaístas, proclamó que el arte era una mierda, pero se convirtió ulteriormente en un escritor cubierto de honores y ediciones de lujo. Para Sartre, la alienación social sólo puede conducir a la locura o al suicidio o a la traición. No hay reconciliación posible con el mundo. Por eso su obra rechaza, de manera irritante, la poesía y cualquier asomo de respeto por la belleza. Cultiva lo monstruoso, lo abyecto, lo aberrante con reiterativa insistencia, como si se tratara de una denuncia intransigente, situada más allá de cualquier engaño literario, pero en realidad trampea porque siempre juega simultáneamente sobre varias casillas: la filosofía y la literatura, la literatura y la filosofía, la verdad y la ficción, la política y la literatura, la docencia y la literatura, la realidad y la ficción. Es fundamentalmente un hombre de letras. Y ¡a qué hablar de los disfrazados de budistas *zen*, de yogui, de anarquistas, de profetas, de vanguardistas totalitarios que sólo buscan, a través del carnaval de novedades y actitudes aparentemente antiliterarias o espiritualistas, fama, mercado y publicidad!

La ascesis por la gracia y por el mito resulta, desde la Primera Guerra Mundial, cada vez menos frecuente. Ya no se puede escribir ni sentir como lo hizo Alain Fournier, una de las primeras víctimas de aquella hecatombe, en su purísima narración *El gran Meaulnes*. Impera en

nuestros días la ascesis por la rebelión, acentuada después de la Segunda Guerra Mundial, las explosiones nucleares de Hiroshima y Nagasaki y la alucinante experiencia de exterminio del nacionalsocialismo, vértice o sima de un nihilismo que unía mitos germánicos con hornos crematorios para judíos.

La literatura fantástica se desarrolló con particular intensidad después de estas matanzas, ellas mismas casi irreales por su capacidad de destrucción y genocidio. La fantasía del genio apocalíptico queda compensada por la fantasía de la imaginación literaria. La gracia y el mito se refugian en la literatura fantástica, y esta despliega la visión del mundo como un juego, como una ficción que hace pensar sin proponer pensamientos. Mientras la literatura en rebelión y de la rebeldía, de la subversión, persigue oscuramente una ascesis por obra negra rebajando el lenguaje, sumergiendo al lector en los sótanos de la conciencia, en las celdas del jardín de los suplicios o en los camerinos del burdel, inventando situaciones extremas y aberrantes, distorsionando la realidad hasta la locura, provocando ascos, disoluciones, desgracias, aislamientos, violencias, cerrando las puertas de salida, la literatura fantástica rehabilita la acción específica del lenguaje escrito, la fantasía, la imaginación, la ficción, regresando a la actitud popular, arcaica, de *contar*. De ese modo la gracia, la poesía, el mito afluyen hacia ella, como en la obra de mil facetas refulgentes de Jorge Luis Borges, quien aseveró: «En el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin».

La ascesis por la rebelión quiere desembocar en la libertad, pero la libertad de escribir tiene poco que ver con la libertad ontológica, la cual se sitúa en otro plano, ajeno a la contingencia y a la experiencia, como lo señala reiteradamente Krishnamurti, uno de los expositores místicos más exigentes de nuestra era, porque el tiempo es miedo y la experiencia retrotrae siempre hacia un saber previo, hacia la memoria, impidiendo así el avance, la libertad del movimiento interior capaz de actuar en

plena libertad en lo que es o va a ser. De modo que las puertas hacia la libertad se abren más allá de lo que se entiende por ella en literatura. Se trata de otro ámbito. Desde esta perspectiva, la literatura dominada por un impulso de ascesis y un sentimiento de rebelión y de denuncia, así como por el ansia de libertad, cumple un papel importante como revelador, pero no le corresponde ni puede resolver la crisis de la alienación del hombre y de la sociedad, como lo expone acertadamente, en un excelente trabajo, el poeta Rafael Cadenas, quien precisa:

> La literatura, como todo lo que el hombre realiza, es un *además*, algo que se levanta sobre lo que ya existe, sobre la realidad primaria. Su más alta misión sería conservar vivo en el hombre su nexo fundamental con esa realidad; pero vemos que no es así, progresivamente se convierte en la voz del aislamiento. De manera que se vuelve un velo más. Este destino egocéntrico de la literatura no tiene que verse como una fatalidad.[7]

La voluntad de rebelión constituye uno de los principales estímulos de la literatura en períodos de descomposición, de *yuga* descendente, como el que vivimos. Su riesgo consiste en pecar por reiteración. Un grito que de pronto rasga el silencio o sobresale con estridencia aterradora entre los ruidos, puede sacudir y revelar el horror de algo que

[7]_ Rafael Cadenas, «Literatura y vida», Letras Nuevas, Caracas. No 6 (noviembre-diciembre 1970). «A mí me parece evidente que el hombre ha vivido siempre en crisis, con dioses o sin dioses, amodorrado o activo, ayer como hoy, y la literatura, por ser tan expresiva, muestra muy bien esa crisis; pero tal vez no le toque resolverla. Pensemos en Lear, en el hombre del subterráneo, en el personaje de *La náusea*. Las obras estudiadas presentan el problema, pero nos dejan con la impresión de que el hombre no puede habérselas con él, no puede medirse con la magnitud que lo derriba. Todas estas obras conducen a una calle ciega, y se podrían citar muchísimas otras, sobre todo modernas, que nos llevan a un punto muerto. Ni Shakespeare, ni Dostoievski, ni Sartre. ni nadie nos puede sacar de esta situación desastrosa que hemos convenido en llamar vida. Esta no es tarea para la literatura, ni para ninguna religión o filosofía o sistema».

está sucediendo. Pero la repetición interminable de aullidos pierde toda eficacia, crea costumbre. La literatura de nuestros días se complace demasiado en el desastre. Termina siendo en más de un caso, retórica, disfraz o hedonismo sadomasoquista, con el consiguiente agotamiento de vitalidad creadora. En ese caso su clamor o denuncia no impulsará hacia depuración alguna ni preparará para un intento de superación espiritual que resuelva en el individuo la crisis de la cultura, moviéndole a reanudar los lazos con la vida, sus semejantes, el cosmos como lo intentó sin cesar, en la doble vertiente de su obra y de su biografía, el profeta puritano clamante que fue el novelista D. H. Lawrence.

***

La literatura es acción propia del egocentrismo en estado consciente de vigilia o de sí (uso clasificaciones de P. Demianovich Ouspensky en sus conferencias sobre el hombre y su evolución posible)[8]. Pero la verdadera ascesis espiritual conduce a la liberación del ego, a la conciencia objetiva (Ouspensky), sin distorsión (Krishnamurti), transmutada (Alquimia), desidentificada (tantrismo), religada con el cosmos (Yoga). Por eso no cabe atribuir a la literatura poderes de alta realización espiritual. Tampoco se le debe negar función alguna como experiencia inicial de apoyo en aquel campo, como intermediaria, como aproximación al Logos.

La crítica del mundo o de ella misma que lleva a cabo por vías de ascesis mediante compromisos con aspiraciones milenaristas de salvación y justicia social o confesiones egocéntricas representativas, gestos lingüísticos distorsionados y dilatación de lo cotidiano y banal (como apuntó Renato Barilli), amplió su autonomía pero también la encaró con una imperiosa necesidad de identificación, de sustentación, de

[**8**]_ P. Demianovich Ouspensky. *L'homme et son évolution possible*. Editions Denoël, París, 1961.

esencialidad, de esclarecimiento de fines últimos, que la distiende entre lo absoluto y lo relativo, la esencia y la existencia, la unidad y la multiplicidad, la realidad y la ficción, el más allá y el más acá, el silencio y la multivocidad, el *nigredo* y el *albedo*, la muerte y la resurrección, todo lo cual la sitúa en el verdadero lugar que le corresponde, en un campo de mediación como lo señala Murena; de religar términos contrapuestos y partes de un mismo todo, desligadas; de traducir (*trans-ducere* «llevar algo más allá de sí») y de ese modo adelantar una promesa de renuevo, de invención, de conocimiento, de lucidez ante el cerco de la nada y el imperio de lo absurdo.

Rimbaud: Vocación del malentendido

Si, como escribió Rilke, la gloria es una suma de malentendidos, el caso de Jean-Arthur Rimbaud confirma esa aseveración de manera impresionante. *Rimbaud se equivocó sin tregua*. Le pidió al arte lo que el arte no podía darle; rechazó lo que le dio. Creyendo avanzar, huyó hasta morir en un hospital, a los treinta y siete años, con una pierna amputada. En sus versos evocó tenaz y ávidamente a la mujer, pero se hundió en una sórdida aventura homosexual que destruyó su fe en los poderes de la poesía. Invocó a Jesús, a la Virgen María, a la caridad, cuando su alma ardía en los fuegos de su «temporada en el infierno»; descubrió que por el espíritu se llegaba a Dios; pero, ulteriormente a ese descubrimiento, su vida fue la de un inestable, la de un aventurero, la de un traficante. En su etapa de poeta maldito y de joven iluminado, quiso usar la poesía y el espíritu como fuerzas de subversión absolutas para cambiar la vida y el mundo, en aras de un nuevo sujeto histórico con una moral libertaria, pero semejante empresa, por uno de esos equívocos suyos, arrancó de su timidez, inseguridad e inhibición de adolescente constreñido por una formación burguesa y cristiana. Se trataba, en suma, de una compensación sublimada. La expansión verbal lograda no le concedió, como esperaba, poderes sobrenaturales para trastocar la sociedad y la

condición humana y ascender hacia cimas inholladas del espíritu, pero sí la gloria literaria. Rechazó esta última, cegó su fuente de inspiración poética y volvió, en cierto modo, a la formalidad, a las virtudes de orden y rigor enseñadas en el hogar materno, al respeto por las ciencias exactas, a las actividades utilitarias de un hombre de trabajo que quiere hacer fortuna. Tampoco lo logró. Antes de morir aceptó los auxilios de la Iglesia católica a la que había escarnecido en sus obras juveniles.

Sus contradicciones abruptas, su ambigüedad, sus malentendidos, sus constantes equívocos, sus rupturas, unidos a una obra poética tan escasa como resplandeciente, de excepcional validez universal, nunca agotada por la lectura y necesitada todavía de ser descifrada en razón de los contenidos herméticos de sus poemas en prosa, crearon el mito de su eterna juventud, el mito de los mil rostros suyos. Poetas, investigadores de literatura, esotéricos y metafísicos, lectores corrientes y admiradores, jóvenes de todos los tiempos enamorados de la poesía y disconformes con la realidad, siguen leyéndole y disputando sobre los significados posibles de sus actos y de sus poemas. Nadie alcanza la explicación última. Los puntos de vista se pierden en divergencias. Nadie logra juntar satisfactoriamente las partes de su vida, la que ardió en los fuegos de la alquimia verbal y la que transcurrió en viajes por el mundo hasta quemarse en el sol de la costa oriental de África; la que se entenebró deliberadamente en la persecución del poder de ver y la que, enceguecida, mira la revelación de Dios y termina en el trabajo arduo y en el más absoluto silencio literario.

Nadie sabe lo que pasó por dentro de Rimbaud una vez rechazado su trato con la literatura. Se tiene noticia de sus viajes por Alemania, Austria, Suiza, Holanda; por Sumatra y Java, por Suecia y Noruega; por Egipto y Chipre hasta establecerse en Harrar, Abisinia, y, maltrecho, regresar a Francia para ser amputado de una pierna y morir en el Hospital de la Concepción, en Marsella. Se conoce que fue recluta en el ejército neerlandés, luego desertor y prófugo en la selva; que volvió a Francia

como intérprete de un buque inglés; que huyó de nuevo y en los países escandinavos fue empleado de circo; que se estableció a fines de 1880 en Abisinia y traficó en marfil, oro y armas; que se embarcó inválido para Francia, en 1891, y falleció el 10 de noviembre de ese mismo año. Había nacido el 20 de octubre de 1854 y, según la astrología popular, es nativo de Libra (etimológica y psicológicamente este término está ligado al verbo *liberar*), un signo de aire, doble, complementado por Aries y próximo a Escorpio, signo de agua cuyos nativos encarnan la crisis, sinónimo de lucha, esfuerzo, juicio, separación, mudanza, mutación considerable que acaece para mejorar o agravarse. El planeta Venus influye en distintos aspectos sobre Libra, cuyos hijos están dotados del sentimiento de la intuición capaz de *iluminar* a tipos superiores en el resplandor de Afrodita o de Urania.

Nadie podrá decir si Rimbaud, entre 1873, fecha en que renuncia a la poesía, y 1891, fecha de su muerte, logró la liberación, la iluminación y la plenitud espiritual que buscó en la literatura. Ningún testimonio escrito o verbal existe al respecto. Pudiera haberlas alcanzado, en medio de andanzas y exploraciones. La más profunda realización espiritual descansa en el silencio y la soledad. No es comunicable. Sin embargo, las acciones de Rimbaud no parecen coincidir con las de un avanzado de la espiritualidad. Lo que sí se puede afirmar es que desde el punto de vista suyo, manifestado por escrito y a veces en forma verbal, existía el rechazo más violento hacia sus poesías y lo que ellas implicaban en el campo existencial y personal. No se molestó en pagar y recoger la edición de *Una temporada en el infierno*, impresa en Bélgica, y cuando le hablaban de sus escritos, según refiere su hermana Isabel, sólo tenía expresiones como «absurdo, ridículo, asqueroso». Por lo tanto se puede inferir que, para Rimbaud, su rebelión terminó en rebelión contra su rebelión y repudio a las altas transmutaciones de alquimia del verbo que le convirtieron en uno de los poetas más importantes del mundo.

Se desencantó de la literatura sin darse cuenta o sin aceptar que había logrado a través de ella su máximo acierto, tanto en la perspectiva interior del arte y las formulaciones mágicas de lenguaje intentadas por él, cuanto en la compensación triunfal de la imperiosa necesidad juvenil de afirmarse con desmesura para vencer sus condicionamientos y sus miedos.

Estos ensayos no tienen por objeto formular valoraciones específicamente literarias, sino señalar las confusiones a que dan lugar en los artistas, o en temperamentos afines, las búsquedas espirituales confundidas o mezcladas con las exigencias estéticas. El camino del Espíritu, como ya lo he dicho, es otro que el camino de la literatura. Por eso me referiré sólo tangencialmente a la poesía de Rimbaud, por lo demás reconocida unánimemente en su importancia literaria, para conceder mayor atención a circunstancias psicológicas y biográficas, al contenido de ciertos textos, al diseño que intentó de un método creativo y reordenador del ser, a su temerario empeño por «cambiar la vida», a sus relaciones confusas con la mística y la magia, a su anárquico impulso de subversión y a la remota sabiduría que soñaba alcanzar. Todo ello en el entendido de que sintió su experiencia de poeta y de rebelde como un fracaso, porque buscó a través de aquella una realización de sí mismo que no se cumplió o que se revirtió contra él.

La polémica sobre Rimbaud

Probablemente ni el mismo Verlaine, su apasionado y femenil amante, llegó a conocerle. Por lo menos esta situación se desprende del terrible trozo «Virgen loca», primera parte de «Delirios» comprendido en *Una temporada en el infierno*. Allí Rimbaud se ve a sí mismo en las desesperadas confesiones que atribuye a la anhelante esposa del infernal esposo:

> ¡Cómo describírselos! Ya no sé ni hablar. Estoy de duelo, lloro, tengo miedo. Un poco de frescor. Señor, si quiere, si lo tiene a bien...
>
> Cuando me parecía que tenía el espíritu inerte, le seguía, yo, en acciones complicadas y extrañas, lejos, buenas o malas: estaba

> segura de nunca entrar en su mundo. Junto a su querido cuerpo adormecido, muchas horas nocturnas he velado, tratando de entender por qué quería fugarse de la realidad. Jamás hombre alguno hizo semejante voto. Me daba cuenta —sin temer por él— que podía resultar un peligro para la sociedad. —¿Quizás tiene secretos para cambiar la vida? No, los busca más bien, me contestaba a mí misma. En fin, su caridad está embrujada, y me siento presa en ella. Ninguna otra alma tendría tanta fuerza —¡fuerza de la desesperación!— para soportarla, para sentirse protegida y amada por él. Además, no me lo imaginaba con otra alma: uno ve su propio Ángel, nunca el Ángel de otro —creo. Moraba en su alma como en un palacio vaciado para no ver una persona tan poco noble como uno: esto es todo. Mas ¡ay! dependía de él. ¿Pero qué se proponía con mi existencia apagada y cobarde? ¡No me volvía mejor, sino me hacía morir! Tristemente despechada, le decía a veces: «Yo te comprendo». Alzaba los hombros.

La leyenda de Rimbaud ha dado lugar a las calificaciones y valoraciones más opuestas. Para unos es un ángel, un místico en estado natural, un mensajero de redención. Para otros un satán adolescente, un golfo, un predelincuente. Hay quienes persiguen en sus formulaciones literarias un secreto esotérico obtenido por vía de intuición excepcional. Hay quienes acuden, para leerlo, a la Cábala, a la metafísica hindú, a los textos de iluminados del siglo XIX. Algunos creen rastrear en su biografía la explicación de su verbo. No faltaron los jueces sumariales lanzados tras la pista de sus extravíos sexuales y sociales. Últimamente aparecieron los textualistas, es decir, los que, olvidando biografía y metafísica, trataron de entender lo escrito en función de una rigurosa lectura interpretativa y ceñida a la letra. La bibliografía sobre Rimbaud resulta exhaustiva. René Étiemble, profesor de la Sorbona, reunió millares de fichas publicadas en dos volúmenes de nutrida paginación, para exponer las desviaciones mitologizantes en torno al poeta (*El mito de Rimbaud*, Gallimard), pero sin penetrar en los textos herméticos y difíciles de las *Iluminaciones*. Estas úl-

timas también han provocado disquisiciones cronológicas interminables. Antoine Adam asegura que son ulteriores a *Una temporada en el infierno*, con lo cual la fecha de su renuncia a la literatura quedaría postergada un año. Con ello en nada quedaría modificada su repulsa final hacia su propia obra y, en cambio, perdería sentido *Una temporada* y su renuncia.

Su hermana Isabel, seis años menor, y su esposo, quien firmaba con el seudónimo de Paterne Berrichon, se dedicaron a crear la imagen de Rimbaud ángel, de Rimbaud cristiano, para lo cual Berrichon alteró u omitió cuanto perjudicara su tesis santificante. Paul Claudel y Jacques Rivière creyeron en la santidad de Rimbaud. Marcel Coulon, en cambio, con voluntad de sabueso reunió la documentación irrefutable sobre las perversiones y escándalos del poeta. Hubo biógrafos suyos como J. M. Carré, François Ruchon, Raymond Clauzel, que optaron por no conceder al hecho homosexual importancia alguna, para no verse obligados a comprometer la sensibilidad del poeta con esas prácticas y poder componer su imagen a sus antojos de exégetas líricos. Yves Bonnefoy, en un libro titulado *Rimbaud por él mismo*, no desprovisto de aciertos psicológicos y estilísticos, llegó a explicar la unión pederástica de Verlaine y de su biografiado, por un modesto y cristianísimo sentido de caridad de este último. François Porché, en *Verlaine tal como fue*, refirió la lamentable aventura de los dos poetas sin disfrazarla, pero reconociendo la virtud transmutadora que, en definitiva, convertía en poesía intemporal aquellas caídas y extravíos. Robert Faurisson, profesor de Literatura en un liceo francés, conmovió el mundo rimbaudiano en 1961, al interpretar, con indiscutible penetración textualista y analítica el soneto de las vocales y algunas prosas de las *Iluminaciones* —«Bottom», «H», «Devoción»— develando su significación erótica de carácter onírico o simple acertijo cuando no chanza de escolares. El modo como Faurisson descifró los aludidos textos, pese al peligro de proponer una clave definitiva para entender la poesía hermética de Rimbaud, la cual

no siempre responde a un erotismo reprimido de colegial disfrazado con juegos de palabras y retruécanos, pone en evidencia la enorme importancia que la sexualidad ocupó en la adolescencia del poeta. Era de rigor admitirlo, tanto más cuando sus poemas iniciales, anteriores al conocimiento de Verlaine y a la expansión del lenguaje, manifestaban una obsesión por la mujer en todos sus aspectos, desde los místicos y helenizantes hasta los pueriles y juguetones, pasando por las horripilantes revelaciones del horror de la carne. ¿Cómo llegó entonces al homosexualismo? Precisamente por urgencias sexuales de joven púber, apenas compartidas con el onanismo solitario o compartido, desviadas de pronto hacia una apasionante relación pederástica por Verlaine, a través del sesgo ofrecido por aquel método que establecía: «El poeta se hace vidente mediante un largo y razonado desarreglo de todos sus sentidos».

Verlaine buscaba sensaciones, no hay duda de ello. En cambio Rimbaud aspiraba a una suerte de conocimiento supranormal que estuviera hecho de videncia y poder liberadores. Verlaine era un adulto sin madurez; Rimbaud, un adolescente que quería sobrepasarse. La ambigüedad de esa relación estriba en equívocos que se complementaban. Y la soledad de Rimbaud —«Pero la orgía y la camaradería con mujeres me estaba prohibido. Ni siquiera un compañero»—[9], como la sensualidad ávida y doble de Verlaine, se encontraban con una relación de constantes inversiones en que uno y otro eran hijo y padre, varón y hembra, esclavo y amo, víctima y victimario, seductor y seducida, esposo y esposa, adulto y adolescente. Mientras Verlaine se dejaba ir estremecido de placer a esos amores monstruosos[10], Rimbaud creía servirse de ellos para aplicar su método. Los disparos de Verlaine en Bruselas, cuando

[**9**]_ «Mala sangre», *Una temporada en el infierno*.

[**10**]_ Esas pasiones que ellos solos llaman amores,
son amores también, tiernos y furiosos...

Rimbaud quiso dejarle, tras muchos encuentros y separaciones violentas, despertaron brutalmente al sonámbulo, al vidente, y le hundieron en una realidad negada mil veces, en averiguaciones policiales sórdidas, escándalo y luz arrojada sobre una intimidad sexual que, en aquella época, resultaba aberrante y digna de castigo. Se ha escrito mucho sobre este episodio pasional y dramático. Lo irrefutable es que mientras Verlaine siguió creando poesía y encontró en ella la única superación posible, Rimbaud rompió de una vez con las letras, casi como culpándolas de su fracaso. Aquí también abundan las explicaciones contradictorias y variadas. Los creyentes, en su conversión al cristianismo por obra de la gracia, atribuyen la renuncia a despojamiento humilde. Otros hablan de sabiduría alcanzada, de supremo desprecio, de ingreso en la realidad redentora. Hay quienes se indignan y califican su silencio literario de abdicación, quiebra, cobardía. Las opiniones de André Bretón, gran poeta, y de Robert Faurisson, investigador literario alejado de las interpretaciones metafísicas, se complementan para otorgar al incidente existencial, es decir, a la psicología, y por lo tanto al hecho homosexual con sus implicaciones, un papel determinante en la decisión de Rimbaud. Transcribiré a continuación esas dos explicaciones.

«Llegado al término de una adolescencia particularmente tempestuosa, Rimbaud procede a una liquidación (poema ‹Saldo›) conjunta de esa adolescencia y de las preocupaciones que la alimentaron. Ahora bien, ¿cuál fue hasta ese momento el vocero de aquellas fantasías, sobre todo colegialas, sino la poesía?

»A los 19 años Rimbaud toma conciencia quizás del carácter fútil de casi toda su inspiración erótica. Por supuesto comete el error de no medir la contraparte poética, pero todos esos *juegos* le resultan desde entonces *inconfesables* en la medida en que testimonian una pubertad prolongada. Pase aun escribir los ‘Stupra’ pues estos prueban, por lo menos, cierta experiencia, pero ‘Bottom’. ‘Devoción’, ‘Vocales’, constituyen revelacio-

nes molestas referentes al aspecto colegial de nuestro poeta. Verlaine más tarde hablará de *Iluminaciones* como de 'un montón de zolismos anticipados, por lo tanto, inconfesables'[11]. Parecería que los rimbaudianos no hubiesen meditado suficientemente sobre esta palabra. Tampoco sobre otra reflexión de Verlaine referente a las 'extrañas misticidades' de 'La Caza Espiritual'. Y tampoco sobre los términos usados por Rimbaud, mucho después de su renuncia a la poesía, cuando mostraban su impaciencia a quienes tenían la desgracia de mencionarle sus obras. '¡Absurdo, ridículo, asqueroso!'. He aquí cuanto aceptaba decir de ellas.

»El drama de Rimbaud parece estribar en la precocidad de su genio. A los 14 años empieza a escribir admirables poemas: a los 17 años alcanza ya, con 'Vocales', una maestría extraordinaria; a los 19 años brinda, con *Iluminaciones*, una deslumbrante obra maestra. ¿Qué podía alimentar su poesía a los 14, 17 o 19 años sino los tormentos —y los juegos—de la pubertad y de la adolescencia? El común de los mortales, a esas edades, puede pasar por pruebas semejantes, mas no llegará a *alimentar con ellas un genio literario* que exigiría, normalmente, varios años para alcanzar la maestría expresiva del joven Rimbaud. El común de los mortales llega hasta eliminar de su memoria las inepcias y las depravaciones puramente cerebrales de ese corto período de su existencia.

«Rimbaud, en cambio, deja una huella indeleble y pública de éste.

»A los 19 años empieza a darse cuenta de ello. ¡Demasiado tarde! Ya lo

[**11**]_ El término de Verlaine, zolismos, constituye un neologismo compuesto a base de Zola. Se refiere sin duda al feroz naturalismo del autor de *La terre* y de *L'assommoir*, con lo cual deja en claro que los poemas de Rimbaud descansaban sobre otros contenidos que los espirituales. Un distinguido biólogo belga, el doctor Albert Vlémincq, publicó en *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, Bruselas (diciembre 1963), un trabajo que ahonda más profundamente en la interpretación del poema «Bottom» y coincide con las apreciaciones de Robert Faurisson, pero rectificando o ampliándolas de un modo convincente y brillante.

publicaron y lo publicarán cada vez más, sin inquirir por sus intenciones en ningún momento.

»Durante toda su vida esa pubertad y esa adolescencia le perseguirán. Por más que se expatrie, a sus espaldas Francia y sus compatriotas, lejos de ignorarle, se estremecerán con 'Vocales' o con las *Iluminaciones*. Ahora hasta hacen de él un dios o un vidente. Cuando regresa a Francia le acosan con testimonios admirativos. ¡Hay que ponerse en su sitio! Ve cómo un mundillo —el de cierta élite intelectual— se arroja de cabeza en los más increíbles contrasentidos sobre su obra. ¿Qué hacer? ¿Desmentir? Llega un momento en que no se puede ya desmentir. Y si lo hiciera, ello implicaría traicionar las fuentes de su inspiración. Habría que confesar lo inconfesable. Sería como llamar la atención sobre lo que, desde los 19 años, intentaba ocultar (sin lograrlo por lo demás). No, indudablemente. Cuanto más se adelanta más tiene que permanecer en la misma vía recorrida. La misma motivación que le obligó un día a renunciar a la poesía, le ordena ahora a abandonarla del todo».

(Robert Faurisson, «¿Habrán leído a Rimbaud?, Bizarre, N° especial 21-22, París, 4° trimestre 1961)

«La renuncia de Rimbaud a la poesía constituye un verdadero suicidio intelectual (ver sus lamentables cartas ulteriores). Como en todo suicidio, cabe admitir una pluralidad de causas concomitantes, por más que la curiosidad pública se empeñe en retener una sola, excluyendo las otras. Sobre este punto, la tesis del señor Robert Faurisson ofrece una lamentable laguna. Silencia un acontecimiento de impacto de primera importancia: el disparo de Bruselas que trajo consigo el recurrir a la policía por parte de Rimbaud, las sordideces de la encuesta judicial, la condenación de Verlaine. Para Rimbaud eso implicó la pérdida irremediable de la infancia, de la vida según la poesía golpeada por el peor desastre, de la interdicción de proseguir esa vida.

«Cuando se intenta explicar el silencio de Rimbaud, nunca se le concederá suficiente magnitud a este acontecimiento. Si se llega a erguir, no podrá ser sino con las alas rotas. No descarto en absoluto la hipótesis de un acceso esquizoide consiguiente, remisible con menor o mayor prontitud, del cual pudiera resultar un apreciable déficit intelectual cuyo testimonio sería el nivel de sus preocupaciones y aspiraciones, en el intervalo comprendido entre su mayoría y su muerte. En esas condiciones queda rigurosamente excluida la posibilidad de que hubiera seguido escribiendo en el Harrar, como la contempla el señor Robert Faurisson».

(André Bretón, «Respuesta», encuesta de *Bizarre*, N° 23, París, 2º trimestre 1962)

Los hechos escriturales

La creación poética de Rimbaud, caracterizada por una seguridad estilística impresionante, empezó a los catorce años con composiciones escolares inspiradas en autores clásicos en las que alcanzaba de inmediato el tono y el temple del modelo. Asombró a sus profesores. A los quince años era un latinista consumado capaz de redactar 83 hexámetros dactílicos sobre el tema de Jugurta. A los dieciséis años escribió poemas con la métrica imperante, pero ya renovadores de esta última. A vuelo de pájaro recorrió las letras de su tiempo, agotando en un poema la influencia de un autor. En 1871, antes de su encuentro con Verlaine (septiembre de ese año), contando menos de diecisiete años, tenía escritas las poesías «Vocales» y «El barco ebrio». Logró así un pleno dominio de la escritura y llevó a un grado nunca alcanzado hasta entonces en las letras francesas el poder de la metáfora. Los más audaces, el patriarca Hugo y el maestro Baudelaire, se quedaron cortos ante «las noches verdes con nieves deslumbrantes» y «los golfos marrones en los que serpientes gigantes, devoradas por las chinches, caen con negros perfumes de los árboles

torcidos». Rebasando los contenidos conceptuales, la poesía se tornó así fundamentalmente visual y sensorial. Rimbaud ya es dueño de un método. Pronto se liberará de la rima y de la métrica para escribir los poemas en prosa o prosa poética que darán la medida de su genialidad verbal. Las *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno* culminarán su corta y avasalladora obra. En 1873 rompe con la poesía.

No se conoce la cronología de las *Iluminaciones*. Sí la de *Una temporada en el infierno*. Rimbaud escribió al final del mismo: «Abril-agosto 1873». Concedió a esta prosa, compuesta por siete textos y una introducción, importancia extrema. En una carta a su amigo Delahaye le advirtió: «Mi suerte depende de este libro...». Las prosas que lo componen, y que él calificó de «relatos atroces», no tienen ni la misma importancia ni el mismo tono. Revelan también actitudes psicológicas diferentes. No se trata en verdad de un proyecto literario, tal las *Iluminaciones*, sino de un testimonio y una catarsis. A medida que se cumple la lucha interior, el estilo se torna más despojado y directo. Se apaciguan, junto con la riqueza textual, los tormentos vividos. Estos escritos nacieron detrás de las palabras, como traducciones relativas de hechos existenciales. La biografía los determina y no la literatura[12].

[**12**]_ Una vez más he manifestado mi desacuerdo con el criterio que separa la vida y la obra de un artista como si se tratase de términos ajenos. Estoy convencido de que incidentes biográficos y creaciones artísticas se influencian mutuamente y que mediante aquéllos se pueden entender mejor estas últimas. No pretendo sugerir que vida y obra deben excluir toda contradicción y ofrecer una imagen edificante de continuidad. Más bien pienso que, en más de un caso, la obra viene siendo como una posibilidad de huir de la vida, de esclarecerla, resistirle o trascenderla: la vida como el precio atroz que se paga por crear la obra. Pese a las oposiciones abruptas entre la existencia y la creación, éstas se complementan mediante relaciones y asociaciones subjetivas, a menudo inconscientes, casi siempre compensatorias. Lo que perdura más tiempo es la obra, pero ésta levanta su vuelo desde la enmarañada y efímera floración que fue la vida. Casi nunca el creador de literatura escapa a la tentación de la autobiografía,

Las incidencias biográficas son del dominio público. La relación con Verlaine está deteriorada en extremo. Desde finales de diciembre de 1872, los dos poetas se encuentran y se separan entre pleitos feroces. Rimbaud empieza a escribir en abril, pero en mayo recae, se embarca para Londres con Verlaine. Deja iniciada *Una temporada*. Al parecer, para esa fecha, estaban listos los siguientes trozos: «Mala sangre», «Alquimia del verbo» y «Virgen loca». Rimbaud está todavía dentro de la literatura y su estilo deslumbra, así como el poder de las imágenes. Pero despunta irresistiblemente la contrición, el rechazo de una vida quemada, la necesidad de un Dios que perdone. Todo es nostalgia: de la infancia perdida, de la inocencia, del paganismo, de viajes y países lejanos, de la belleza. Entre tanta necesidad melancólica asoma el hambre de Dios («Espero a Dios con gula» escribe en «Mala sangre»). Y entre la nostalgia de la muerte del Evangelio y del alma pagana, *siente su espíritu*. «Vamos hacia el Espíritu», escribe. Larga, confusa y barroca introspección: sus orígenes, sus antepasados, el amor del sacrilegio, la cólera, la pereza, y luego la Historia, las muchas vidas en una, la presencia del cristianismo

---

la cual disimula en la ficción y proyecta en dicha dimensión general, colectiva. El arte, para ser objetivo, debería desligarse de planteamientos subjetivos, confesionales, individuales, y ser como el arte sagrado del Antiguo Egipto o de la India, sometido a representaciones míticas y religiosas regidas por cánones, o como en nuestros días el cinetismo, limitado a la especulación de valores puramente visuales enriquecidos por la tecnología. La comunicación escrita desembocó en una voluntad de perdurabilidad individual. En Occidente sirvió para que el escritor dejara de ser escriba y liberara en las ficciones su carga interior de psiquismo, asumiera sus vivencias, estableciera el trato con sus fantasmas, descubriera poderes creativos y compensaciones, exorcizara demonios y obsesiones, interrogara al destino y esclareciera parcialmente la condición humana. Mientras la pintura se fue apartando de aquellos planteamientos ontológicos para conceder toda su atención a los elementos puramente plásticos, la literatura y particularmente la poesía ahondaron en la subjetividad hasta trascender al creador en el mito de sí mismo.

(«No recuerdo más allá de esta tierra y del cristianismo»), los viajes y sus resplandores, la nostalgia de la rebeldía aún viva, la confesión de soledad sensual, la negrura, y por una asociación lingüística, sin apoyo conceptual sino visual, auditivo, simplemente semiótico, empata con el África, Cam, los tambores, los negros, la colonización, las masacres, la nada. Para él la nada, en ese momento, se identifica con «la vida francesa, el sendero del honor». El sarcasmo resulta evidente. «Mala sangre», por lo demás, se mantiene entre la contrición desesperada y los sarcasmos. Si por una parte, invoca potencias funestas, por otra es llanto; Rimbaud se castiga a sí mismo, espera de Dios: «Dios hace mi fuerza, alabo a Dios».

Profunda coincidencia. Verlaine, en su prisión, como Rimbaud encerrado en su granero y redactando *Una temporada*, se acogen a Dios, cada uno a su manera. Verlaine, femenil, sensorialmente; Rimbaud, conceptual, agónicamente. Dividido entre esa necesidad espiritual vehemente y el sarcasmo, exclamará:

> Si Dios me concediera la calma celeste, aérea, la oración —como los antiguos santos—. ¡Los santos! ¡Unos esforzados! ¡Los anacoretas, artistas como no debe haber!
>
> ¡Farsa continua! Mi inocencia me hace llorar. La vida es la farsa desempeñada por todos.

Según Bonnefoy, «Noche del infierno» fue escrita en Londres, después de la recaída de Rimbaud en Verlaine. Es el texto más alucinado y desesperado del libro: un verdadero clamor confuso de rechinantes dientes, quejas, balbuceos, burlas, denotadoras no propiamente de una experiencia de la droga, como supone Bonnefoy, sino de una enfermedad del alma. Es un vaivén de sombra en pena que evoca a Jesús desde el fondo de su desconcierto, de su noche infernal (Claudel tiene razón cuando señala que Rimbaud se acoge en esta crisis al cristianismo, mientras yerra Somville, al negarlo). La sintaxis queda sometida a distensiones grandes y el estilo se contrae, adquiere por momentos

sequedad de anotación nerviosa, abreviada. Los textos que siguen a este, «Delirios» I y II, fueron probablemente escritos con anterioridad, en abril y principios de mayo. Luego fue la nueva fuga con Verlaine, las embriagueces frenéticas, una nueva separación (3 de julio) y el paroxismo final de Bruselas, con la rúbrica del disparo.

De regreso a Charleville, Rimbaud da término al libro. Las cuatro prosas últimas («Lo imposible», «El relámpago», «Mañana» y «Adiós») no tienen ni la amplitud verbal de «Delirios» y «Mala sangre», ni la crepitación de «Noche del infierno», aunque sí el despojamiento literario de ese texto bisagra. En efecto, después de haber escrito «Noche del infierno», Rimbaud queda definitivamente curado de las alucinaciones verbales. A cambio de una videncia más que todo literaria, metafórica, adquiere cierto don premonitorio. No verá más una mezquita en donde hay una fábrica, pero se verá por anticipado a sí mismo, agonizando en una cama de hospital.

Terminado el libro del cual dependía su suerte —acto ritual purificatorio—, Rimbaud contrata su publicación con el editor belga Poot et Cíe. Recibió los primeros ejemplares cuando ya la poesía escrita había muerto para él. Se había, en cierto modo, exorcizado mediante ella. Rimbaud no pagó el importe de la edición. Dejó los libros en los depósitos de la empresa, donde se encontraron los paquetes (450 ejemplares) cuarenta y dos años después, en 1915.

A falta de rastrear huellas biográficas, descubrir piezas autógrafas o desconocidas, establecer referencias bibliográficas, aventurar interpretaciones, los rimbaudianos encontraron en las *Iluminaciones* no sólo posibilidad de discutir sobre el sentido de esos textos bastante herméticos, sino sobre su cronología. Esas composiciones no llevaban fecha. Por eso algunos estudiosos de la obra de Rimbaud se empeñaron en demostrar que fueron escritas en su totalidad o en parte, después de *Una temporada*.

No cabe discusión más inútil. Si con ello se pretendía señalar que Rimbaud no rompió con la poesía después de haber escrito *Una temporada*, lo que hizo entonces fue retardar simplemente esa separación inexorable. En cambio, se le quita sentido al testimonio de *Una temporada* en relación con el experimento literario mayor de las *Iluminaciones*. Resulta corriente que algunos poemas de un ciclo anterior queden sueltos, cuando un poeta pasó a otra etapa. No sería el caso de las *Iluminaciones*. Componen un todo consistente, con predominancia de la metáfora como módulo estructural y una extraordinaria unidad de tono, escritura y estilo.

El más desprevenido lector de las *Iluminaciones* y de *Una temporada en el infierno* advierte, entre estas dos composiciones, diferencias profundas. La primera resulta rigurosamente elaborada, compuesta artificialmente si se quiere, obra textual por excelencia que descansa sobre valores específicamente verbales: las combinaciones de palabra, la rareza de las mismas o de los asociados adjetivales, el poder de sugerencia de las metáforas, los matices y ambigüedades, la textura en suma. Se trata de un ejercicio de estilo excepcional con el que Rimbaud trató de llevar a la práctica su teoría del poeta vidente. De allí que las *Iluminaciones* encubran deliberadamente el contenido y jueguen sugiriendo varios significados. El lujo verbal y los espejismos metafóricos propician la ambigüedad, la embriaguez visual y auditiva, el placer de la lectura sensorial, el encantamiento, la sugerencia. Más cerca de Mallarmé que de Baudelaire están estas experimentaciones textualistas del lenguaje liberadas, al parecer, del peso existencial y situadas en un ámbito de creatividad pura. Se anticipan al manifiesto creacionista de Huidobro y a su afirmación revolucionaria de que, así como las manzanas son manzanas, el poema es el poema; es decir, una unidad suficiente de la naturaleza. Esta concepción responde al punto de vista de un Ernst Fischer cuando disocia el arte de la naturaleza y declara que la obra de arte «es una

realidad nueva y en tanto que obra maestra tiene más realidad que la realidad misma». (Sea dicho de paso, semejante concepción se presenta como polo opuesto al de la búsqueda mística de la realidad, liberada de la subjetividad y animada por la comprobación de que «la palabra no es la cosa», como dijo Krishnamurti.)

Por lo tanto Rimbaud entiende su videncia en función de la literatura. Estamos a mil leguas de la videncia espiritual propiciada por una ascesis y un despojamiento de la multiplicidad existencial. Las *Iluminaciones* son ficciones literarias antes que nada, fundadas en y por la palabra. (Rimbaud se servía ampliamente de los diccionarios.) Tan evidente resulta esa voluntad literaria, bastante ajena a la ascesis espiritual, que el sentido de las *Iluminaciones* queda encubierto, no con un propósito esotérico de sustraer al vulgo un conocimiento que debe ser descifrado y cuyo sentido invitaría a una posible mutación del ser, sino con fines de *representación*, de jugar al secreto, de vestir cualquier cosa con el lujo del verbo. Así como los grandes cantantes convierten en magia y encantamiento auditivos textos ineptos, Rimbaud *imita* el misterio de los textos esotéricos, otorgando a contenidos vacuos, mediante su alquimia verbal, un poder de sugerencia literaria inagotable.

Esta afirmación mía se desprende, en parte, de los análisis de Faurisson y algunos otros investigadores actuales, sobre un poema como «Vocales», precursor de las *Iluminaciones* y otros de esta colección como «Bottom», «H» y «Devoción». «Bottom» sería la narración de un sueño erótico magnificado por el lenguaje; «Vocales» encubriría la evocación de un cuerpo de mujer acostada, en la acción de la cópula; «H» compondría un acertijo cuya respuesta es Hortensia, nombre privado del onanismo entre colegiales, así como en Venezuela se le decía, cuando yo era joven, María Manuela; «Devoción», un juego de palabras y de anagramas para evocar chacotas pornográficas de alumnos de colegio religioso, burlas anticlericales y alusiones a actos masturbatorios. Faurisson

señala que el sentido de otras piezas de las *Iluminaciones* como «*Been Beauteous*», «*Fair*» y «*Metropolitaine*», responde a las mismas motivaciones. Otro ejemplo del erotismo predominante en las *Iluminaciones* son poemas como «Antique» y «Vagabonds», el primero aludiendo al «doble sexo» y el otro distanciando magníficamente la relación homosexual que embargaba entonces la vida de Rimbaud.

Sin duda, en las *Iluminaciones* hay otros contenidos que los referentes a obsesiones sexuales, tales la denuncia anticolonialista de «Democracia», proclamas incitando a una nueva moral, a un orden nuevo y descripciones de estados de alma o de simples impresiones de viaje. Pero lo importante consiste en señalar la desproporción existente entre el contenido y la magnificencia de la forma, capaz de sugerir enigmáticos sentidos, visiones singulares y cargadas de profetismo o de misterio, de nostalgia indecible o de encantamiento sobrenatural. Rimbaud convierte la metáfora en enigma y juega con ella para propiciar equivalencias y ambigüedades. Busca todos los sentidos para encubrir el único que tienen muchas de sus composiciones, y el cual no quiere revelar porque, según Faurisson, constituyen desahogos sensuales de adolescente atormentado por la sexualidad. Sin duda, hay otras inspiraciones, como ya dije, pero lo que conviene destacar no es el contenido de las *Iluminaciones*, sino la transmutación del mismo en visión múltiple y siempre cambiante de la realidad, mediante una operación verbal inusitada. Aunque no se comprenda el sentido de lo escrito, la escritura suscita un encantamiento visual y auditivo que excita la imaginación para que construya sus propias fantasías. Por lo demás, ya es un lugar común en nuestros días exaltar el valor en sí del lenguaje y admitir que la poesía no necesita explicaciones intelectuales, pues vale por el imperio mismo de sus sugerencias verbales.

Una temporada en el infierno cesa de ser, en cambio, ejercicio de estilo, textura, para volcarse en confesión catártica, en queja, en voluntad de despojamiento, en intento conceptual. Esta prosa tiene intención expli-

cativa, referencial, autobiográfica y testamentaria. Lo que se dice allí no es ficticio sino desgarradoramente existencial. Su contenido tiene que ver más con la psicología, la historia, la filosofía y la sociología que con la literatura, aunque esta sea la acusada, en definitiva. Rimbaud pone en tela de juicio su propia experiencia poética y la rechaza. Todo queda expresado directa y claramente en esta confesión desesperada, en este inventario antes de la gran despedida:

> ...creía en todos los encantamientos.
>
> ¡Inventé el color de las vocales! —A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde. —Regulé la forma y movimiento de cada consonante y, con ritmos instintivos, me jactaba de inventar un verbo poético asequible, un día u otro, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción.
>
> Primero fue un estudio. Escribí silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijé vértigos.
>
> (...)
>
> La antigualla poética formaba parte importante de mi alquimia del verbo.
>
> Me acostumbré a la alucinación simple: veía muy netamente una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores hecha por un ángel, calesas sobre rutas del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un aviso de función de vaudeville alzaba espantos ante mí.
>
> Luego expliqué mis mágicos sofismas con la alucinación de las palabras.
>
> Terminé encontrando sagrado el desorden de mi espíritu. Me sentía ocioso, presa de pesadas fiebres: envidiaba la felicidad de los animales. —¡los gusanos que representaban la inocencia de los limbos, los topos, el sueño de la virginidad!
>
> Mi carácter se agriaba. Me despedía del mundo en unos como romances (...)

> Me volví una ópera fabulosa: vi que todos los seres tienen una fatalidad de felicidad: la acción no era la vida, sino una manera de gastar fuerza, un enervamiento. La moral es la debilidad del cerebro.
>
> (...)
>
> Ninguno de los sofismas de la locura —la locura que encierran—, fue olvidado por mí: podría volverlos a decir todos, tengo el sistema.
>
> Mi salud estuvo amenazada. Acudió el terror. Caía en sueños de varios días, y, levantado, continuaba los más tristes sueños. Estaba maduro para dar el último paso, y por un camino de peligros mi debilidad me llevaba a los confines del mundo y de la Cimeria, patria de la sombra y de los remolinos.
>
> Tuve que viajar, distraer los encantamientos congregados en mi cerebro. Sobre el mar que amé como si tuviese que lavarme de las mancillas, veía alzarse la cruz consoladora. Me había endemoniado el arco iris. La Felicidad era mi fatalidad, mi remordimiento, mi gusano: mi vida sería siempre demasiado inmensa para dedicarse a la fuerza y a la belleza.
>
> ¡La Felicidad! Su diente, dulce a la muerte, me avisaba el canto del gallo —*ad matutinum, al Christus venit*— en las más sombrías ciudades:
>
> (...)
>
> Ya esto pasó. Sé hoy saludar a la belleza.

¿Qué otra producción, distinta de los cuarenta y dos poemas en prosa clasificados, en la actualidad bajo el título de las *Iluminaciones*, responde mejor a lo transcrito? Entre fines de septiembre de 1871, cuando se marcha a París para encontrarse con Verlaine, tras haber compuesto «Vocales» y «El barco ebrio», y el inicio de *Una temporada*, en abril de 1873, escribió entre muchos otros poemas, cinco que copia en esta última obra, pero ninguna de esas composiciones en verso alcanza la magia verbal ambiva-

lente de las *Iluminaciones*, ni esconde tan suntuosamente el contenido[13]. Habrá quien se pregunte por qué Rimbaud se abstuvo de citar aquellos poemas en prosa, mientras transcribió otras composiciones presuntamente creadas en el mismo periodo. Si se comparan los cinco poemas insertados por Rimbaud en *Alquimia del verbo* con los mismos publicados por separado, se advertirá que se trata de versiones diferentes de una misma composición. Quizás Rimbaud quiso otorgar a los textos incluidos en *Alquimia del verbo* el carácter de versiones definitivas.

Para concluir con estas controversias, conviene destacar del texto transcrito una apreciación suya que reza bien con las cuarenta y dos *iluminaciones* señaladas por su hermetismo, pero no con los poemas insertos o con otros de la misma época cuyo sentido no presenta tantas dificultades ni variedades: «me jactaba de inventar un verbo poético asequible, un día u otro, a todos los sentidos. *Me reservaba la traducción*». (El subrayado es mío.)

Malentendidos de Rimbaud

Rimbaud, en *Una temporada en el infierno*, ofreció la explicación lúcida de sus delirios, búsquedas, aspiraciones, desencantos y propósitos futuros. Con claridad y con lenguaje magnífico de expresividad tumultuosa, explosiva, dijo lo que fue, lo que hubiera querido ser, lo que ya no es, lo que intentará ser. Explícitamente escribió que quiso ser vidente y que, debido a condicionamientos morales, intelectuales, psicológicos y ancestrales, no pudo persistir en una vía cuya única salida era la locura; entonces se resignó a convertirse en un trabajador más como los otros. No ocultó su quebranto, su debilidad,

[**13**]_ Los cinco poemas aludidos son: «O saisons, ô chateaux» (1872), «L'eternité» (mayo 1872), «Larme» (mayo 1872), «Bonne pensée du matin» (mayo 1872). «Chanson de la plus haute tour» (mayo 1872), «Faim» (agosto 1872)

su miedo. Algunos han entendido esos textos como canto satánico de orgullo desesperado. A mí me parecen más bien quejumbre de joven asustado por sus extravíos, acto de contrición, confesión desgarrada, pedido de absolución, regreso miedoso a «la fe de los mayores». En ese trance de pecado y de perdón, de muerte y renacimiento psíquicos, precisa su identidad, ahonda en sus raíces éticas, en su heredad, en su historicidad, y denuncia sus excesos con nostalgia comprometedora. *Una temporada en el infierno* confirma la imagen de un adolescente tremendamente inseguro, dominado por un complejo de culpa judeocristiano en pugna con un paganismo doblegado, ajeno a plenas realizaciones sexuales ambicionadas fervientemente y consciente de su excepcional tentativa poética. Pero esta ya no parece interesarle. Descubre una vía hacia Dios. El «combate espiritual» suyo, venciendo ambigüedades y rebeliones, concluye en la condenación de los «viejos amores mentirosos» y en una proposición de «poseer la verdad en un alma y un cuerpo».

Muchos autores han efectuado el análisis de las partes que componen *Una temporada*, de sus desarrollos, de su contenido y de sus proyecciones. Sería redundante intentarlo de nuevo ahora. Tendré, sin embargo, que seguir refiriéndome a ese importante texto en relación con el aspecto estudiado en estos ensayos, tanto más cuando muchos comentaristas han señalado influencias ocultistas en la obra de Rimbaud y esto constituye otro acabado ejemplo de malentendido intensificado de un modo trágico por la condición de adolescente en crisis del poeta[14] y su desastroso encuentro con Verlaine.

[**14**]_ «Hasta la edad de quince años y medio más o menos, Arthur fue un niño dócil (aparentemente), un discípulo, dice Izambard (su profesor de literatura. *N. del A.*), un poco envarado, juicioso y dulzón, con uñas limpias, cuadernos sin borrones, deberes sorprendentemente correctos. De pronto, el niño juicioso se metamorfosea en granuja. Ostenta mal vestir, se deja crecer el pelo hasta el punto de tener una crin que le cae sobre las espaldas; siempre con la pipa en la boca, volteada como para retar. Su aspecto físico cambia simultáneamente; hasta ese momento el adolescente era más bien pequeño, durante el año 1871 crece casi veinte centímetros, alcanza 1 metro

Las relaciones de Rimbaud con el ocultismo son muy relativas y descansan sobre su don intuitivo y no sobre una praxis que, por su edad y su situación psicológica conflictiva, no podía desarrollar sistemáticamente. Tampoco sería fruto de exhaustivas lecturas o de un conocimiento intelectual reñido con su juventud, su formación y la dificultad de acudir a nutridas fuentes bibliográficas. Finalmente no se le conoce maestro alguno ni trato íntimo con persona adelantada en esas búsquedas esotéricas. Rimbaud debe de haber leído desordenadamente informaciones generales sobre estas enseñanzas, vagamente enriquecidas con el conocimiento de algún texto de iluminado de esa época, algún libro popular sobre magia. Mezcló de manera emocional, intuitiva, ese precario bagaje ocultista con sus impulsos religiosos, su rebeldía anticlerical y un hambre de transcendencia que, en ningún caso, podía satisfacer un Verlaine, sensorial saturniano de intelectualidad deficitaria.

«La necesidad de trascender la suficiencia del yo —escribió Aldous Huxley— es uno de los principales apetitos del alma». Verlaine buscaba esa trascendencia por la vía sexual, sensorial, verbal, por la inmersión en la embriaguez y el desorden general esperando de ellos una «desconcienciación» que lo liberara de sus trabas psicológicas y burguesas. Rimbaud aceptaba el desorden, pero como sistema para alcanzar una liberación sentida por él como trascendencia ontológica, conciencia plena que superaba la sensualidad periférica. Verlaine y Rimbaud se encontraron por fatalidad; coincidie-

80 en 1872. Fue durante ese corto período cuando escribió sus poemas. El fuego de artificio duró tres años y medio. Hacia fínales de 1873 fue la bomba, todo se apagó y cayó en silencio. ¡Se dijo que era crisis de crecimiento, crisis de pubertad! Sin duda una gran perturbación física está en la base de ese arte fulgurante y breve. Pero esta explicación no aclara el misterio. ¿Por qué esa revolución del cuerpo tuvo en el alma repercusiones que cobraron forma literaria? ¿Por qué esa tempestad de la sangre y de los humores se tradujo en lo que precisamente nos quedó: esos grandes relámpagos de poesía?». François Porché. *Verlaine tal como fue*, Flammarion, París, 1933.

ron en una operación psicológica presuntamente liberadora, fundada en el desorden —relación «negra», invertida, de nivel inferior y pacto demoníaco que resuelva los contrarios por medio de los excesos: droga, alcohol, sexualidad, crimen, blasfemia— y destinada a convertirlos en «hijos del sol». Verlaine satisfacía así una necesidad libidinosa inherente a su naturaleza doble. Rimbaud, según él mismo lo declara, estaba urgido por «encontrar el lugar y la fórmula»[15]. He aquí uno de los malentendidos más graves del autor de las *Iluminaciones*. Con semejante compañero, la experiencia de liberación del ego, de las trabas sociales, de los condicionamientos psicológicos, de la culpa primera, de las cadenas heredadas, no podía sino convertirse en una desesperada excitación homosexual y sadomasoquista, en una sujeción pasional, en una caída de encadenados, en una cárcel, en otra forma de esclavitud. Así lo comprenderá Rimbaud cuando el disparo de Bruselas lo despierta de sus alucinaciones. Confesará entonces:

Ante varios hombres, hablaba en alta voz con un momento de sus otras vidas. —Así, amé a un puerco.

(«Alquimia del verbo»)

Otro malentendido consistió en creer que las enunciaciones verbales, por más comprometedoras de la sensibilidad que fueran, podían producir cambios fundamentales en el ser y en la vida. Su poesía, su alquimia de carácter esencialmente verbalista y literario, no podía sustituir a una disciplina de pensamiento, de acción, de conocimiento que comprometiera la totalidad del ser más allá de los niveles de la sola inteligencia intelectual y de la cultura. Sin duda Rimbaud intuyó la necesidad de sobrepasar el verbalismo, la sujeción a las ideas, a los conceptos y a las pa-

---

[**15**]_ «Vagabundos»: «Había, en efecto, con toda sinceridad de espíritu, asumido el compromiso de devolverlo a su estado primitivo de hijo del Sol —y vagábamos, alimentados con vino de las cavernas y bizcocho del camino, yo apurado por encontrar el lugar y la fórmula».

labras, para buscar la videncia, es decir, la iluminación, el conocimiento no verbal, la aptitud de mirar directamente el mundo, pero esa videncia no constituyó visión mística, toma de conciencia del fin último y de la meta de la vida humana, sino que se mantuvo en los dominios del «miserable milagro» de Michaux[16], es decir, de la alucinación intrascendente, del fenómeno visual fantasioso, al fin y al cabo simple juego de imaginación sobreexcitada por las drogas, la intensidad emocional y las asociaciones especulativas de formas, colores y sonidos.

El verdadero trabajador del cambio interior, de la revolución psicológica del ser, sabe que la llamada por Elémire Zolla «imaginación viciosa»[17] resulta pesada rémora para evolucionar hacia el despertar pleno de la conciencia. Así lo señala Ouspensky en sus siete admirables conferencias sobre el hombre y su evolución posible:

> El segundo rasgo peligroso que encuentra en sí mismo es la imaginación. Tras de haber empezado a observarse, llega muy pronto a la conclusión de que el principal obstáculo para ello es la imaginación. Desea observar algo, pero en vez de lograrlo la imaginación se apodera de él y olvida observar. No tarda en darse cuenta de que se le otorga a la palabra «imaginación» un sentido ficticio y en nada justificable, el de *facultad creadora o selectiva*. Descubre que la imaginación es una *facultad destruc-*

[**16**]_ Henri Michaux, *Miserable milagro*, Monte Avila Editores, Caracas, 1971. Para Michaux, la droga resultó fundamentalmente estímulo visual como para Rimbaud. Definió sus visiones como «un desorden de la composición». No conceptualizaba. Michaux concluyó afirmando que la mescalina disminuía la imaginación, que castraba la imagen, que la desensualizaba conviniéndola en producto de laboratorio, que era enemiga de la poesía y de la meditación y, sobre todo, del misterio. Michaux veía todo en vibración, intermitencias, cortes, líneas y migajas, puntos pululantes, ondulaciones, zigzags, columnillas vibratorias. Ese mundo cinético le resultó «miserable».

[**17**]_ Elémire Zolla, *Historia de la imaginación viciosa*, Monte Avila Editores, Caracas, 1973.

> *tora*, que no puede nunca controlarla y que *siempre* lo arrastra lejos de sus decisiones o hacia donde no tenía intención alguna de ir. La imaginación resulta tan perniciosa como la mentira: de hecho, imaginar es mentirse a sí mismo. El hombre empieza a imaginar algo para darse placer, y muy pronto se pone a creer lo que imagina, por lo menos en parte[18].

Se pudiera abundar sobre esta comprobación de muy antiguo abolengo y ceñida a la más pura ortodoxia esotérica y mística, consistente en exponer que, si bien el pensamiento se vale de imágenes, se defiende de ellas cuando quiere alcanzar una meta escatológica o de concentración, porque los enemigos de aquella función esclarecedora son la divagación, las fantasmagorías y obsesiones enfermizas, los devaneos, el automatismo psíquico. Un pensador lúcido y profundamente vinculado con la experiencia interior y la vida espiritual como Elémire Zolla no vacila en afirmar que la fantasía enturbia las fuentes de la vida, trastrueca la sexualidad, opaca el entendimiento y mantiene la disgregación del ser. Por eso cabe admitir que si la fantasía alucinatoria de Rimbaud, de carácter literario y estimulada por excitantes y por circunstancias vitales aberrantes, pudo transmutarse en validez poética indiscutible, fue al precio de un desorden que él terminó por rechazar y de una confusión habitual entre videncia caótica y videncia ordenadora, iluminación espiritual y exacerbación imaginativa, delirio morboso y visión de beatitud, inmersión en la multiplicidad existencial, la fragmentación y ascenso hacia la integración o la unificación del ser.

Rimbaud, no hay duda de ello, más que gloria literaria sentía ese apetito de trascendencia señalado por Huxley. Creía que la alquimia del verbo producía cambios en la vida y en el ser. Su hambre de clarividencia le impulsó a la hartura, no supo decantar los manjares ni aplicar

[**18**]_ Véase nn. 3 y 4 del ensayo anterior.

una higiene del alma indispensable para semejante banquete, ni estudiar una dieta nutritiva pero no intoxicante. Su naturaleza vehemente, su juventud inmadura, su sed y apetito desmesurados, le cegaron. Se perdió por atajos, cayó en abismos, quedó maltrecho. Creía abarcar de un golpe las dimensiones del ser y los grados de evolución posible, dar respuesta al cúmulo de preguntas mal formuladas, y no logró sus metas. Culpó a la literatura; rompió con ella.

Dos textos ilustran lo aseverado por mí. El primero demuestra que no usé gratuitamente comparaciones culinarias. *Una temporada* comienza con estas palabras:

> Antaño, si recuerdo bien, mi vida era un festín donde se abrían todos los corazones, donde corrían lodos los vinos generosos.

El segundo expone lo que creía lograr con sus letras y su sistema:

> Voy a develar todos los misterios: misterios religiosos o naturales, muerte, nacimiento, porvenir, pasado, cosmogonía, la nada.
>
> ¡Escuchad!
>
> ¡Tengo todos los talentos!...

(«Noche del infierno»)

Si Rimbaud hubiera creído en la literatura; si esta hubiera constituido su verdad profunda, su hambre mayor; si mediante ella hubiera logrado las compensaciones que buscaba, lejos de renunciar a escribir habría exprimido de sus trágicos malentendidos un zumo de belleza, habría aceptado la ilusión de conciliar al mundo con sus pasiones. Así actuó Verlaine. El puerco se convertía de pronto en pulsador de cítara, el fauno en ángel musicante. Pero el objetivo profundo de Rimbaud no era la fama literaria, menos a ese precio. Cuando la realidad social que creía vencer y doblegar mediante los poderes del lenguaje, traductor de visiones, le golpeó ferozmente en las partes más sensibles de su ser juvenil y, en el fondo, blando, descubrió que su método conducía a la locura

—«a la locura que encierran», precisó— y se asustó. En la crisis después del disparo de Verlaine, crisis dentro de la crisis de la adolescencia, afloraron poderosamente sus condicionamientos morales y burgueses, su formación religiosa, su complejo de culpa judeocristiano, la necesidad de perdón, de caridad y de consuelo.

Dije: Dios. Quiero la libertad en la salvación. ¿Cómo alcanzarla?

Una temporada en el infierno refiere directamente, o apenas velado por las imágenes, la derrota de Rimbaud, el combate librado dentro de sí para vislumbrar alguna salida «del infierno», las nostalgias que aún le tientan, las blasfemias a punto de estallar y la gradual vocación de redención que se impone hasta asomarlo al umbral de la percepción anhelada. Entonces arde, se siente despierto, roza la verdadera evidencia, la iluminación, eso que Aldous Huxley define en estos términos, al proponer un conocimiento no verbal, un sentir inmanente:

> Estar iluminado es tener conciencia, siempre, de la realidad total en su «otredad» inmanente —tener conciencia de ello, permaneciendo en condiciones que permitan sobrevivir en tanto que animal, que permitan pensar y sentir en tanto que ser humano y recurrir cada vez que se requiera al razonamiento sistemático[19].

Rimbaud, a lo largo de las etapas de *Una temporada en el infierno* —siete en total como en los ritos de muerte y renacimiento de la antigüedad—, antes de hundirse en la derrota, descubre lo imposible, el minuto de estar despierto e iluminado, próximo al *satori*, a la «conciencia de sí» de que hablaba Ouspensky, antesala de la «conciencia objetiva», del *samâdhi* hindú, del *koan* del zen, del éxtasis cristiano:

—Pero me doy cuenta de que mi espíritu duerme.

> ¡Si estuviera muy despierto para siempre desde este momento, alcanzaría la verdad que quizás nos rodea con sus ángeles

[**19**]_ *Les portes de la perception*, Editions du Rocher, Mónaco, 1954.

llorosos!... —¡Si hubiera estado despierto hasta este momento, ello implicaría que no me habría entregado a los instintos deletéreos, en una época inmemorial!... ¡Si hubiera estado siempre muy despierto, bogaría en plena sabiduría!...

¡Oh pureza, oh pureza!

¡Fue este minuto de estar despierto lo que me dio la visión de la pureza!

—¡Por el espíritu se va a Dios!

¡Desgarrador infortunio!

(«Lo imposible»)

Tras esta «iluminación», muy diferente de las que componen sus poemas en prosa, más bien actos de «imaginación viciosa» cuando no de encubrimiento verbal mediante metáforas e imágenes, Rimbaud regresa a su condición, a su situación de lucha, derrota, fuga, reencuentro con la fatalidad de felicidad (una fatalidad del bien en oposición al mal), a su dicotomía, a su maniqueísmo que trató de superar mediante la unión de los contrarios. Por desgarrones de la conciencia se muestran vertiginosas premoniciones. Predice sus viajes, los duros trabajos en climas ardorosos, el regreso curtido por el sol y disminuido físicamente, la agonía en un sanatorio y el reencuentro con la fe del bautismo:

Sobre mi cama de hospital, el olor del incienso regresa a mí tan poderoso: guardián de aromas sagrados, confesor, mártir...

(«El relámpago»)

Gnosis de Rimbaud

La gnosis, o sea, el conocimiento de Rimbaud, resulta «revelado» como corresponde a aquel término y procede de fuentes diversas, entre las que desempeña papel principalísimo su extraordinaria intuición poética. Pero de allí a convertir al poeta en un nuevo iluminado,

en un mesías, en un inspirado por la gracia o en un ángel, median trechos infranqueables de realidad psicológica y existencial. Lo que realmente asombra en el caso de Rimbaud es su poder de lenguaje literario a una edad como la suya. Semejante don linda con la inmanencia. Temas corrientes cobran, *escritos* por él, un poder enigmático al parecer inagotable. Su convicción de que el verbo creaba la realidad, le inspiraba para «componer» una escritura que sugiriera una equivalencia del verbo revelado en un orden superior, sagrado. Hay poemas que parecen arcanos. Y lo son, pero el contenido, una vez penetrado —recordar las interpretaciones de Faurisson—, no manifiesta una sabiduría del ser, del mundo, sino vulgaridades de escolar atormentado por la sexualidad o sueños eróticos magnificados por los símbolos. Lo que otorga a la escritura esotérica su perennidad es la naturaleza misma del secreto, el cual no resulta de orden verbal y lógico, sino de la iniciación. Por lo tanto, en última instancia, es incomunicable. No es el caso de la poesía de Rimbaud. Esta se comunica y tanto más cuando se la despoja de las intenciones místicas, del esoterismo infuso que le atribuyeron muchos de sus comentadores apasionados. ¡Sí, la poesía de Rimbaud se salva como expresión logradísima de literatura poética, de escritura, pero no como reveladora de un conocimiento espiritual supraconsciente, situado más allá del lenguaje! Precisamente, porque Rimbaud buscaba ese estado trascendente de conocimiento, el cual creía alcanzar por una vía luciferina de rebelión y de conjunción de los contrarios, vagamente intuida en libracos esotéricos mal digeridos (entre ellos probablemente como lo señaló Léon Somville, *Dogma y ritual de la alta magia* de Eliphas Lévi)[20]; desistió de escribir cuando se produjo la gran frustración, la recaída brutal en la realidad del intento

[**20**]_ Léon Somville, «Hijo del Sol, un préstamo de Arthur Rimbaud». *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, Bruselas, N° 73.

de asesinato de Verlaine, las investigaciones policiales y el tener que regresar como hijo pródigo al hogar.

Sin necesidad de acudir a documentaciones biográficas que no faltan, cabe recordar que fue alumno excepcional en composición francesa y latina. En su obra usó neologismos creados con base al latín, y Faurisson explica la identidad establecida por el poeta entre el verde y el azul, en el soneto «Vocales», por la formación latinista de este, tomando en cuenta que para los antiguos clásicos el valor tenía más importancia que el color y el sentido de la palabra *caeruleum* (cerúleo en español) propiciaba la aparente confusión. Sin embargo Rimbaud finge ser un autodidacta y conceder a los poderes de la intuición un papel definitivo en su formación:

> En un granero donde me encerraron a los doce años conocí el mundo, ilustré la comedia humana. En una despensa aprendí la historia. En alguna fiesta de la noche en una ciudad del Norte me topé con todas las mujeres de las antiguas pinturas. En un viejo pasadizo de París me enseñaron las ciencias clásicas. En una magnífica morada cercada por Oriente entero cumplí mi inmensa obra...
>
> («3 vidas»)

Desde muy joven sintió el peso del pensamiento religioso. En uno de sus primeros poemas, al recordar su infancia («Los poetas de siete años») evoca sus lecturas de la Biblia los domingos de diciembre frente a la familia. En la escuela fantaseó con la mitología y, pese a su reacción anticlerical, gravitó en la órbita de la iconografía cristiana con Cristo y María como astros mayores. Dan fe de ello varios poemas escritos cuando contaba catorce años. Por el sesgo de la nostalgia de una Edad de Oro, suerte de Paraíso perdido, y de la mitología grecorromana, invocará un conocimiento olvidado, una dicha ahogada por la conciencia de la culpa y una belleza sensual prohibida. Semejantes sentimientos quedan expresados con particular intensidad, y también puerilidad, en un canto

como «Sol y carne», en el que se exalta a Venus, a Cibeles, a Astarté, a Afrodita, a Ariadna, a Leda, a Selene, a Ninfa, todas ellas representaciones del eterno femenino y de la naturaleza, bajo cuya advocación Rimbaud pone la posibilidad de renacimiento del hombre. Y en ese poema se lee, además de la pesadumbre por un mundo pagano perdido, tan sólo recuperable por el amor y la irrupción del Hombre-Dios (¿será el superhombre ya intuido por Rimbaud?):

¡El gran cielo está abierto! Los misterios murieron...

Con lo cual demuestra saber el papel metafísico que desempeñan los ritos iniciáticos de la antigüedad griega y cómo sus representaciones seculares llenaban el cielo.

La contraparte de esta exaltación de la gran Fémina es el poema «Venus Anadiomena», en el que Rimbaud pone ya de manifiesto su dualidad violenta, reduciendo el mito de la carne cantada ha poco en términos exaltantes —«muestra su ombligo rosado donde nieva la espuma»— a la imagen de una mujer gorda en su baño, prostituta envejecida de burdel de última categoría, que muestra bajo un tatuaje en el anca: «bella horriblemente una úlcera en el ano».

Entre bocetos naturalistas y caricaturas a lo Daumier de burgueses, niños hambrientos, soldados, mendigos, trabajadores, primeros comulgantes y curas, brotan como manantiales frescas cancioncillas de amor y requiebros juveniles, pretenciosas experimentaciones métricas, poemas imprecatorios, hasta culminar esta etapa de tanteos en «Vocales», «El barco ebrio» y «Las espulgadoras». «Vocales» ofrece una pista cuando alude en el tercer terceto a «la paz de las arrugas que la alquimia imprime a las grandes frentes estudiosas». Robert Faurisson, en su empeño de tornar sistemática la interpretación erótica de este soneto, no logra una explicación satisfactoria en este caso, con lo cual no queda tampoco desvirtuado su análisis. Si, como dice él, este soneto constituye un bla-

són del cuerpo femenino, no hay razón para excluir de dicha evocación un elemento de contraste como el señalado. Lo cierto es que Rimbaud en otro poema escrito en la misma época, reitera su alusión a la alquimia, contraponiéndola precisamente al esplendor del cuerpo femenino, al llamado carnal, «al vientre donde duerme una sombra pelirroja»:

> Pero la negra alquimia y los estudios santos repugnan al herido, sombrío sabio orgulloso...
>
> («Las Hermanas de Caridad»)

Por otra parte, «Miguel y Cristina», visión de apocalipsis tras un cuadro impresionista, concluye con la invocación del Cordero Pascual y de Cristo triunfadores como la Virgen de los naufragios en «El barco ebrio»:

> ¡Seguí, meses enteros, semejante a las vacadas histéricas, al oleaje asaltando los arrecifes sin pensar que los pies luminosos de las Marías doblegan el hocico de los océanos empujadores!

Reitera imágenes procedentes de la Biblia o del Evangelio, como ese «espectro santo y blanco de Bethlehem» invitado a encantar «el azul de la ventana» de la joven pareja del poema así titulado. Si en la prosa chusca y de humor negro de *Un corazón bajo una sotana*, se burla de las timideces eróticas de un seminarista enamorado de una Dulcinea pueblerina, fea y vulgar, con rasgos de ferocidad que mueven a pensar en un autocastigo, contrarresta ese anticlericalismo chabacano con unos bocetos evangélicos de misteriosa belleza: *En Samaria*.

El alma de Rimbaud estaba dominada por una apetencia de magia, es decir, de obtención de poderes para vencer las oposiciones, inclinar hacia sí la energía cósmica y doblegar la naturaleza. Magia y religión siguen caminos diferentes. Se verá cómo Rimbaud, tras de buscar poderes mágicos en el verbo, terminará recurriendo a la religión por necesidad de perdón. Pero al iniciar su fulgurante jornada de poeta quiere anular las oposiciones de los contrarios y para ello, en vez de recurrir a la armonía, a la conciliación, a la ascesis por la inteligencia y la gracia, se hunde

en una iniciación infernal fundada en el desarreglo de los sentidos, el magma, el fuego, el crimen —«Llegó el tiempo de los asesinos»—, la alucinación lograda por cualquier medio, el reto. Parecería que quisiera agotar el mal para emerger acaso hacia el bien. Es un buceador de tinieblas y no un avanzado de espiritualidad.

La historia de la magia abunda en procedimientos negros, derivados del «descenso al Hades», que tenía tanta importancia en los rituales de muerte y renacimiento de la antigüedad. Pero en nuestra civilización cristiana, la práctica de esos descensos al mundo infernal terminan en pactos con el demonio simple y llanamente, confirmando el dicho de Pascal de que, cuando el hombre quiere jugar al ángel, termina en bestia.

La opresión contra el mundo del sexo y de la carne establecida por la práctica cristiana mal entendida y fundamentada en el temor al demonio y a la condenación eterna, produjo por reacción inevitable el satanismo, los aquelarres, los posesos, la magia negra. Se decretaron prohibiciones cuando lo que podía realmente operar era la superación íntima, la libre elección. El cristianismo nunca mostró sabiduría en el campo erótico. Actuó con pasión maniqueísta. El mal —la carne— debía ser vencido por el bien y por el sacramento. Nunca aceptó, en la práctica, una alianza entre el alma y la carne, por lo menos durante el tránsito terreno. En gran parte, esa lucha contra el cuerpo deriva de las formas de alto misticismo de los misterios antiguos, pero en ellos no existía la idea de castigo eterno, de infierno, con su corte de demonios, las pailas, las llamas y los tormentos. La doctrina de la transmigración de las almas, de la reencarnación, excluía las abruptas divisiones entre condenados y elegidos para la eternidad. El alma, a través de diversas encarnaciones, iba cumpliendo ciclos de vida terrestre. El cristianismo dio un corte: el cielo o el infierno. El resultado fue el pacto con las divinidades infernales, a falta de una angustiosa tensión y de una lucha exhaustiva contra el pecado. O desviaciones delirantes como la de los

gnósticos licenciosos, quienes para libertar la luz cautiva en la miseria del cuerpo sometían este a todas las promiscuidades sexuales, a orgías y prostituciones sagradas, para agotarlo de ese modo. Rimbaud, sin pensarlo, reencontró en cierta forma con su método de desarreglo de los sentidos, la actitud de los gnósticos licenciosos.

Rimbaud fue víctima de inhibiciones sexuales. El medio donde nace, la vida de provincia, las costumbres burguesas, la escuela religiosa, tienden a ahogar una sensualidad normal que se manifiesta muy pronto y va desencadenando sus urgencias. Cuando estas se tornan imperativas, ineludibles, acontece el onanismo y este conduce a contactos íntimos con otros muchachos. Luego inciden las desviaciones de los propios maestros. Rimbaud, como casi todos los escolares de aquella época, descubre de un golpe la hipocresía social en las debilidades de quienes pretenden educarle y en la realidad de sus propias acciones solitarias o compartidas con compañeros de escuela. Estalla pronto la rebelión. Rimbaud se arrojará en ella como en una gran hoguera purificadora. Pero esos fuegos eran otros: eran los que encendió su juventud atormentada en el cuerpo vicioso de Paul Verlaine.

Rimbaud trataba de desviar o de superar sus exigencias sexuales insatisfechas mediante la formulación literaria. Escribía para vencer sus demonios y sus fantasmas. Leía con avidez, indiscriminadamente. El mismo lo refiere. La escuálida biblioteca de Charleville no hubo de brindarle alimentos nutritivos. Así fundió en el crisol de su alquimia del verbo «pinturas idiotas, altos de puertas, decoraciones, telas de saltimbanqui, rótulos de tienda, estampas populares, literatura pasada, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestros abuelos, cuentos de hadas, libritos para niños, viejas óperas, refranes necios, ritmos ingenuos». Lo que importa es destacar el carácter autodidáctico de su esoterismo. Si bien el colegio de Charleville le dio una formación latinista de primer orden —formación que explica en parte la calidad humanística y literaria

de los autores franceses del siglo XIX—, no parece haber estudiado del mismo modo el campo del ocultismo y del esoterismo. Para él se trataba de pretextos, de señales dispersas cargadas de cierta belleza misteriosa, de secretos posiblemente esclarecedores. De seguro leyó desordenadamente algo en ese campo, pero de ninguna manera cabe relacionar su obra con la Cábala, el misticismo oriental, las altas expresiones ocultistas, las disciplinas de la magia tradicional o la gracia cristiana.

En Rimbaud todo era intuición vagamente metafísica, ambición de adquirir poderes, don innato de escritura poética y tormenta de adolescente. Resulta que los caminos por los que puede lanzarse el hombre en búsqueda de alguna trascendencia están trazados desde la más remota antigüedad. Así como el risible burgués gentilhombre de Molière hacía prosa y poesía sin saberlo por el mero hecho de hablar, determinadas tensiones del alma, intuiciones del espíritu, clarividencias de la mente, impulsos vitales, aspiraciones a un más allá o a la obtención de poderes para doblegar la naturaleza, tentativas de integración o de purificación interiores coinciden con el vasto cuerpo de las doctrinas esotéricas, de los rituales de magia, de las filosofías místicas o de las prácticas psicofísicas. Basta salirse del burdo utilitarismo, de los confortables dogmas domésticos, del estar dormido despierto, de las seguridades brindadas por los prejuicios y las iglesias políticas o religiosas, del vagaroso y estéril fantasear, del acumular sensaciones, para desembocar en alguna proposición ya formulada de realización interior o coincidir con planteamientos y actitudes que retrotraen al esoterismo, a la magia o a la religiosidad tradicionales.

No se debe caer en el error de atribuir ciertas coincidencias de Rimbaud con el ocultismo o la mística a un conocimiento profundo que, en su caso, por tratarse de un adolescente, no podía ser sino infuso, lo cual lo hubiera convertido en una suerte de emisario del más allá. Fue el error de su hermana y de su cuñado, Paterne Berrichon, y de quienes como Claudel y Rivière los siguieron en ese camino de angelización.

También de quienes, al estudiar las coincidencias de la poesía de Rimbaud con determinados contenidos esotéricos y místicos, más que todo en el orden visual, simbólico y externo, concluyen que se trataba de un iluminado, de un iniciado por vía natural o por asistencia de poderes superiores, de un mutante cuando no de un avatar. Lo único realmente supranormal en Rimbaud es su poder de escritura a una edad en que todos los jóvenes sienten más o menos lo mismo que él, pero ninguno es capaz de expresarlo literariamente con validez tan excepcional.

A lo largo de la obra de Rimbaud no existe un desarrollo ni una preocupación esencialmente místicos, religiosos, espiritualistas o esotéricos. Se advierten destellos y nada más. En cambio, pareció buscar mediante la realización escritural, mediante el verbo, una inflexión propia de la magia personal, no ceremonial. Esta clasificación, por supuesto, no corresponde en nada a su decisión. Es decir, Rimbaud no pensó: «voy a practicar la magia personal», como tampoco pensó en la gran serpiente alquímica, representación de la energía cósmica, identificada esotéricamente con Lucifer, el portador de luz, cuando escribió en el poema «Vagabundos»: «Había asumido el compromiso de devolverlo a su estado primitivo de hijo del Sol». Según el *Zohar* (Cábala), el hijo del Sol es la Serpiente mágica, imagen del fuego infernal, de la luz astral, de la fuerza ciega del cosmos, susceptible de ser usada para el bien como para el mal. Léon Somville atribuye el uso de la expresión «hijos del Sol» por parte de Rimbaud a la influencia ejercida por el libro *Dogma y ritual de la alta magia* de Eliphas Lévi, así como muchos otros rasgos psicológicos y la concepción misma del método para hacerse vidente. Cuando Rimbaud escribe en «Mañana de embriaguez»: «Nos prometieron enterrar en la sombra el árbol del bien y del mal...», Somville relaciona esta expresión con el «dogma único» de Eliphas Lévi, consistente en conciliar el diablo y la ciencia, el mal y Dios, en el «Fiat Lux» totalizador.

Quizás Rimbaud, como supone Somville, extrajo ideas de la lectura de Lévi, pero hay una gran distancia de allí a pensar que se ciñó disciplinadamente al ritual mágico, que progresó gradualmente en el conocimiento tradicional expuesto por el autor de *Historia de la magia* y que los enigmas de sus poemas pueden explicarse mediante claves esotéricas. Para él, como para muchísimos artistas, el ocultismo y sus símbolos constituyen elementos de creatividad formal, ornamentos que sugieren significaciones misteriosas y bellas. El iniciado se siente obligado por los símbolos, pero el artista especula con ellos sin comprometer su ser.

Por eso no creo juicioso identificar la obra de Rimbaud con el ocultismo y mucho menos con un estado de videncia mística. Robert Faurisson, por más impositivo que resulte en su empeño de reducir la obra de Rimbaud al denominador común del erotismo, ha hecho un gran bien al asestar un golpe mortal a la crítica trascendentalista o mesiánica empeñada en mirar la poesía de aquel como texto místico o bien como suma esotérica.

Ahora bien, *Una temporada en el infierno* sí contiene de manera explícita e implícita una experiencia existencial profundamente intervenida por un sentimiento religioso que se sustentaba en una necesidad del alma. En este sentido cabría asegurar que Rimbaud se equivocó trágicamente en el orden personal, íntimo, psicológico, psíquico, al arrojarse para crear su arte verbal, en una aventura de soberbia, de endemoniamiento sistemático y alucinación provocada. Cabría preguntar si tomando otra vía hubiera logrado escribir los maravillosos poemas suyos. Pero lo que intento decir es que en cuanto al apetito de su espíritu, de su alma, de su mente, se equivocó. *Una temporada en el infierno* ofrece desesperados testimonios del malentendido suyo. Se produce en Rimbaud una reversión revulsiva en contra de lo que había repudiado. Pasa del desarreglo sistematizado a una necesidad interior desgarradora del orden, rechaza las alucinaciones y pone sus ojos en los símbolos redentores tradicionales, mira «la cruz consoladora», proclama «el nacimiento

del nuevo trabajo, la nueva sabiduría, la huida de tiranos y demonios, el final de la superstición», y el anhelo de ir «entre los primeros, a adorar la Navidad sobre la tierra». Reitera esta voluntad de bien. Se complace en la confesión, el autocastigo, la autodenuncia, quiere curarse en salud moral presentando ante sí mismo la imagen de su degradación:

> ¡Ah, los harapos podridos, el pan mojado de lluvia, la borrachera, los mil amores que me crucificaron! ¿Acaso no terminará nunca esta arpía reina de millones de almas y de cuerpos muertos *y que serán juzgados?* Me vuelvo a ver con la piel roída por el barro y por la peste, los cabellos llenos de gusanos y en las axilas y en el corazón gusanos mucho más grandes, tendido entre desconocidos sin edad, sin sentimientos... Hubiera podido morir... ¡Horrorosa evocación!
>
> («Adiós»)

Una temporada en el infierno puede ser entendida como una lucha contra la ambigüedad en que se extravió la vida y la escritura de Rimbaud. A lo largo de la experiencia interior que implicó la creación de ese texto, se alcanza a sí mismo, alcanza a calificar su identidad, ahonda en la fantasmagoría que fue su relación con Verlaine, se despoja de defensas, de blasfemias, y pasando por la oración, para el perdón, descubre la esperanza. No obstante, por momentos le invade un impulso de sarcasmo, la melancolía de lo vivido, el prestigio de la profanación. Pero esos sobresaltos de condenado se van apaciguando hasta llegar a la despedida, a la renuncia. Esto es muy importante. Rimbaud no proclama una salida hacia el espíritu, con decisión de cruzado o de ermitaño. Su queja no concluye en grito de amor hacia Dios, como lo pretendieron Claudel y Rivière. Además, en el borrador de *Una temporada* figura una frase muy significativa: «Odio ahora los impulsos místicos y las rarezas de estilo». Rimbaud repudia, pues, su necesidad de absoluto y su tentativa de lenguaje. Ahora se detiene, es otro, acep-

ta su heredad de anonimia campesina, vuelve a respetar las normas y declara que será un trabajador. Habla del «combate espiritual» tan brutal como la batalla de los hombres, de la visión de justicia que es el placer de Dios solo, de entrar en espléndidas ciudades, armado de ardiente paciencia y de *poseer la verdad en un alma y un cuerpo*. (El subrayado es suyo y con esta frase concluye *Una temporada en el infierno*.) Antes había precisado:

> Sí, la hora nueva es por lo menos muy severa.
>
> Porque puedo asegurar que la victoria es mía: ya se moderan los rechinares de dientes, los silbidos del fuego, los suspiros pestosos. Todos los recuerdos inmundos se borran. Mis últimos pesares corren, —celos para los mendigos, los bandidos, los amigos de la muerte, los atrasados de toda clase. —¡Condenados, si yo me vengara!
>
> Hay que ser absolutamente moderno.
>
> («Adiós»)

Contriciones, promesas, arrepentimientos, humildad: un hombre que de pronto despierta tras una larga orgía, y promete portarse bien. Confiesa: «el enternecimiento con el crucificado despertaba en mí entre miles de hechizamientos profanos». Rimbaud perdió su orgullo luciferino. Aparece como lo que es, un ser débil y debilitado, inseguro ante el porvenir enigmático. Los propósitos enunciados por él no constituyen altas miras espirituales, ni se advierte exaltación alguna. Más bien aceptación de orden y rigor, de paciencia armada por el rigor laborioso y la «ternura real».

> Algunas veces veo en el cielo playas sin fin cubiertas por blancas naciones alegres. Un gran barco de oro, encima de mí, agita sus banderas multicolores bajo las brisas de la mañana. Yo creé todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. Traté de inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas len-

> guas. Creí adquirir poderes sobrenaturales. Ahora debo enterrar mi imaginación y recuerdos. ¡Una bella gloria de artista y de narrador perdida!
>
> ¡Yo! Yo que me dije mago o ángel, dispensado de toda moral, heme aquí devuelto a la tierra, con un deber por cumplir y la realidad rugosa para estrechar. ¡Campesino!
>
> ¿Me estoy engañando? ¿La caridad, para mí, será hermana de la muerte?
>
> En fin, pediré perdón por haberme alimentado de mentiras. Y vámonos.
>
> ¡Pero ni una mano amiga! ¿Y dónde obtener una ayuda?
>
> («Adiós»)

Lo transcrito no deja lugar a dudas. Ha desaparecido cualquier ambigüedad en el texto y en el significado. Estamos ante una escritura casi neutra, casi blanca, que transparenta las intenciones sin dejar parte alguna en sombra. Por lo demás, son muchos los autores que juzgan *Una temporada* en función de la gran frustración rimbaudiana. Bonnefoy acierta al reconocer los datos de tres grandes fracasos en esa obra:

> Fracaso de la empresa del Vidente, *dispensado de toda moral*, en «Delirios» II, que lleva el subtítulo de «Alquimia del Verbo». Fracaso de la empresa de caridad —o de reinvención de una moralidad pasional— evocada en «Delirios» I por la «Virgen loca». Fracaso, en fin, del espíritu de verdad, cuando Rimbaud por debilidad se obstinó en un desarreglo visionario en cuyas virtudes ya no creía, o en sus relaciones con Verlaine cuando ya había comprendido el desastre de estas. Este último fracaso es el más irritante, sin duda, y el que con mayor impaciencia va a denunciar en *Una temporada*. Está dicho en «Noche del infierno».

La literalidad de *Una temporada* torna reiterativa e inútil una labor de interpretación. Estamos ante un derrotado urgido de ayuda fraternal y

no más ante un iluminado o un satán adolescente; tampoco ante un resucitado tras el paso por el averno psíquico. Esto último es muy importante. Las siete jornadas de *Una temporada* no culminan en un ascenso del alma renovada, sino en una despedida humilde, en la aceptación de la derrota y la necesidad de repudiar los sueños y la poesía. Jamás la vanidad del arte había dado lugar a tanto engaño. Por haber creído hasta el delirio en los poderes psíquicos que el arte podía despertar, en que la poesía encerraba materialmente virtudes de magia cabalísticas, en que el verbo era todo y la palabra la cosa, Rimbaud acometió una empresa de absoluto. La caída fue tanto más vertiginosa cuanto embriagante la ilusión de vuelo. Al no encontrar en la poesía otro poder que el específico brindado por el arte, por la ilusión que es la literatura, Rimbaud dejó de interesarse y en el borrador de *Una temporada* asentó, desencantado: «Ahora puedo decir que el arte es una tontería».

«Por el espíritu se va a Dios»

Lo demás es sabido. Rimbaud no volvió a escribir. Rimbaud recorrió mundos en un obstinado viajar que más parecía fuga que aventura. Fracasó como soldado holandés, desempeñó variados oficios más por necesidad que por vocación de trabajo. Hasta que en noviembre de 1880 recala en Adén y se instala como mercader en Harrar. Cuenta veintiséis años. Parece arraigarse. Su gestión carece de significación trascendente en orden alguno. Es uno de los miles de europeos que buscan fortuna en África. Nada le distinguirá de otros. Ni la obra, ni las cartas, ni las acciones. No se destaca como explorador, aventurero o fundador. Dentro de las características de la vida africana llevada por europeos, es uno más. No toma la parte de los indígenas como Gauguin, ni se malquista con las autoridades, ni sueña con un Paraíso perdido o una Edad de Oro, un retorno sagrado a lo primitivo. Es un traficante de marfil, géne-

ros diversos, oro, armas. Nada más. Lo que pide a las librerías de Europa son obras tecnológicas y científicas. Lee sobre astronomía, arquitectura naval, metalurgia, hidrografía, física, química, trigonometría, manualidades técnicas. Estudia lenguas, aprende árabe. Es un hombre de acción que se distingue de otros por su afán de adquirir conocimientos científicos. Parecería que, curado de los espejismos de la poesía, se esforzara por responder al ideal de tecnicismo que podría levantar a Francia de su derrota de 1870 ante una Alemania industrializada. En cierto modo, sirve propósitos colonialistas, él, que en «Mala sangre» asumía el destino de los negros masacrados por los blancos. Ahora hasta hubiera querido contribuir a la expansión del imperio colonial francés. Desterrado voluntario como Gauguin, su comportamiento resulta enteramente contrario. Cuando Rimbaud regresa lisiado a Francia, lleva un cinturón lleno de monedas de oro. Su hermana Isabel ignoraba, hasta el momento de morir su hermano, que este había sido poeta. Su testimonio tiene validez. Refiere que terminó su vida «en una suerte de sueño continuo». Decía cosas raras muy quedamente, con una voz que la hubiera encantado si no fuera por la pena que sentía. «Lo que dice son sueños —sin embargo no era la misma cosa que cuando tenía fiebre. Pareciera, creo, que lo hacía ex profeso».

Quizás en ese momento, ya imaginado con mucha anterioridad, el Vidente renacía en el umbral del más allá. Quizás se cumplió su profecía de aquel minuto dulce a la muerte, de aquel momento de estar despierto como para la eternidad, en vía hacia Dios.

Hesse, armonía de los contrarios

Rimbaud es un eterno adolescente equívoco, bello, demoníaco, celeste. Está siempre escribiendo «El barco ebrio», las *Iluminaciones* o *Una temporada en el infierno*. Cuando cesa de escribir, se convierte en el personaje invocado en una de sus prosas infernales:

> ...dejo Europa. El aire marino quemará mis pulmones; los climas remotos me curtirán. Nadar, aplastar la yerba, cazar, fumar sobre todo; beber licores fuertes como metal hirviente...

Así su imagen se cristaliza en el mito. Así el mito desvirtúa su biografía y convierte a un traficante colonialista en «feroz lisiado» que regresa «de países cálidos», a quien las mujeres cuidan, enamoradas. Pero la historia real de Rimbaud pudiera parecerse en los tramos iniciales, a la de Sinclair, el protagonista de la novela *Demian* de Hermann Hesse, él mismo «rimbaudiano» pero capaz de deshacer los malentendidos, de conciliar sus contrarios, de dar al arte y al espíritu lo que les corresponde.

Los poetas de siete años

Hermann Hesse nace dos años después de la publicación de *Una temporada en el infierno*. Su infancia y su adolescencia, como las de Rimbaud, están agobiadas por la esclavitud de la fe cristiana. (Rimbaud

exclamó: «Soy esclavo de mi bautismo. Padres, habéis causado mi desgracia y la vuestra»[21].) En el caso de Hesse la contradicción entre las normas heredadas del bautismo —el agua desempeña un papel simbólico de extremada importancia en su obra como elemento de purificación, de muerte o de iluminación— y el llamado de los instintos, las ansias de libertad, de transgresión, adquieren una intensidad particular, pues desciende de una familia pietista. Su padre siguió estudios de pastor y fue misionero en la India. Su madre era hija de un misionero protestante especializado en indología. El mal comportamiento del niño Hesse, hacia los doce años, motiva que se le envíe a diferentes instituciones, entre ellas una escuela monacal donde enseñaban teología. A los dos años huye de esa escuela y la policía lo busca hasta encontrarlo aterido, exhausto en el bosque cercano. El padre resuelve entonces obligarle a una confrontación pedagógica con un teólogo social y exorcista[22]. Este quiere liberar al joven Hesse de sus demonios. No lo logra. Regresa a la escuela donde se le castiga por su mala conducta reiterada y se le expulsa. Empieza a trabajar pero no dura mucho en ningún sitio. A los dieciocho años, se emplea en una librería de Tubinga y parece asentar cabeza. Lee intensamente y escribe su primer libro: una colección de

[**21**]_ En el borrador de *Una temporada en el infierno*, Rimbaud se muestra más explícito: «Es la ejecución de las leyes religiosas. ¿Por qué sembraron una fe semejante en mi espíritu? Mis padres me causaron mi desgracia y la suya, lo que me importa poco. Abusaron de mi inocencia. ¡Oh!, la idea del bautismo».

[**22**]_ A principios de 1975, la prensa mundial trajo la noticia de un horrendo crimen en Inglaterra, perpetrado por un exorcizado sobre su esposa. Parece ser que Michael Taylor, obrero, asistía a las reuniones de la secta religiosa Grupo de la Fraternidad Cristiana junto con su esposa de veintinueve años y enloqueció con los ritos de exorcismo, hasta matar a su mujer, arrancándole los ojos y la lengua. El escándalo obligó a intervenir al arzobispo de Canterbury, defendiendo las prácticas exorcistas pero aconsejando la colaboración de un médico.

poemas que Rilke, contemporáneo suyo, elogiará. A partir de ese momento, Hesse asume el destino de escritor. A medida que se imponen sus libros, amaina en el trabajo de librero. Se casa hacia 1905 y se va a vivir al campo. Su lucha se interioriza. Pero la Primera Guerra Mundial le obligará a encararse con las fuerzas belicistas de su propio país, en una condenación valiente. La guerra significará para él, como para muchos otros artistas de su generación —Trakl, Rilke, Von Hofmannsthal, Lawrence, Romain Rolland, Valéry—, el fin de un mundo, una suerte de apocalipsis de Europa. Viajará, se divorciará, volverá a casarse, se separará de su segunda esposa, hasta terminar su vida a los ochenta y seis años, en una soledad de lobo estepario.

En rebeldía desde niño, como Rimbaud; en rebeldía contra las normas oscuramente rechazadas, contra el estudio, contra la lectura de la Biblia; atraído por «el otro mundo», «historias de aparecidos y rumores escandalosos; todo un torrente multicolor de cosas terribles, atrayentes y enigmáticas como el matadero y la cárcel, borrachos y mujeres chillonas, vacas parturientas y caballos desplomados; historias de robos, asesinatos y suicidios»[23].

Rimbaud, antes de Sinclair, había sentido lo mismo:

> Siendo aún niño admiraba el presidiario intratable sobre quien se clausura siempre el presidio; visitaba las posadas y cuartos baratos que hubiera consagrado con su estadía: veía *con su idea* el cielo azul y el trabajo florecido del campo; rastreaba su fatalidad en las ciudades. Tenía más fuerza que un santo, más sentido común que un viajero —¡y él, sólo él!, como testigo de su gloria y de su razón[24].

[**23**]_ *Demian, Los dos mundos*, col. El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, página 14.

[**24**]_ *Una temporada en el infierno*, «Mala sangre».

Sin duda el niño Hesse a los siete años, como Rimbaud, «sudaba obediencia», era «muy inteligente», se sentía con «el alma entregada a las repugnancias» una vez que la madre, terminada la tarea, se alejaba muy satisfecha, sin ver en los ojos del pequeño:

...bajo la frente llena y bombeada
el alma de su hijo librada a las repugnancias

y:

...algunos rasgos
que parecían probar en él acres hipocresías[25].

Los recuerdos de la infancia ocupan, en la obra de Hesse, puesto extremadamente importante, con su rebeldía, con sus luchas contra el sentimiento de culpa, con los esfuerzos ansiosos por formar parte y seguir perteneciendo al mundo claro, ordenado, de los padres, envueltos en una auréola de serenidad y seguridad y, sin embargo, sentirse fascinado por el mundo oscuro del pecado, de las prohibiciones infringidas, de las terribles transgresiones, de las violencias entrevistas o presentidas. Hesse sorteó la peligrosísima tormenta de la adolescencia gracias a su poder de soledad, de retraimiento de una parte secreta de sí, como lo explica Siddharta a Kamala, en uno de sus maravillosos encuentros iniciales:

> —Tú, Kamala, eres como yo. Tú no te pareces a la mayoría de las criaturas. Eres Kamala, y nada más. Y en ti hay un asilo de paz donde a tu grado puedes refugiarte. También a mí me es dado hacerlo, y sin embargo todos podrían hacerlo.

Como Rimbaud, Hesse trataba de crear sus propias leyes, de reivindicar una ética existencial fundamentada en la sinceridad consigo mismo, en el ser sí mismo, en la aceptación de todos sus personajes interiores. *Demian*, *Knup*, *Alma de niño*, *Bajo la rueda*, entre otras narraciones,

[**25**]_ Cita del poema «Los poetas de siete años», escrito en 1871.

describen, con singular poder de penetración psicológica y transparencia escritural, la oposición cada vez más abrupta, más incisiva que se establece gradualmente entre la expansión del alma infantil y las normas de los adultos, los principios religiosos y morales, el sistema social, lo que pudiéramos llamar irónicamente: la programación del triunfo del bien sobre el mal. En ese universo psicológico, psíquico, moral, ideal, diseñado por el pensamiento utópico y una suerte de ley de exclusión del contrario, derivada de la lógica aristotélica y de la intolerancia religiosa, no hay sitio para los equívocos, las ambigüedades propias de las emociones, el mal inherente a la condición humana. Con el mal no se negocia: se le vence mediante la tortura o el exorcismo, o se le purifica mediante el fuego. Pero el mal resultó ser el gran personaje de la civilización cristiana. Y cuando los niños Rimbaud y Hesse se asoman a la realidad, hace ya tiempo que el mal, bajo las más diversas apariencias seculares o singulares, está enseñoreado en una sociedad en plena expansión, incapaz de descubrir su rostro innumerable, universal, tras las masacres, las inquisiciones, los castigos, la colonización, los adelantos tecnológicos, los prejuicios Victorianos, los imperios, la revolución industrial, el capitalismo, la familia santificada, el paternalismo, el relegamiento del instinto sexual a los bajos fondos.

Entonces los rebeldes tienen que pactar con el mal, tienen que negociar un entendimiento cada vez puesto en tela de juicio, tienen que descubrir que la vida es línea quebrada, zigzagueante, que se corta de pronto, y no limpia parábola. La inteligencia europea, ya desde la Edad Media, toma conciencia de lo ondeante de la condición humana y de su carácter esencialmente contradictorio. Pero con Sade triunfa, literariamente hablando, la aceptación del instinto del mal y de la muerte. Su alarido imprecatorio, en los umbrales de una revolución que pretende edificar, mediante el imperio de la razón una sociedad perfecta, anuncia la presencia del «otro», de la «otredad», del Demo-

nio una y mil veces exorcizado, quemado, ahuyentado, esta vez más imponente que nunca.

Desde el fondo de lo existencial, de lo vivenciado, de lo intuido o vislumbrado, brota la voluntad de negación del bien, o quizás la necesidad de someter a prueba —a la prueba de fuego de vivir— sus dictados y normas transmitidos a los niños por los padres y por la escuela. El bien queda asociado por momentos con la mentira. Cuando Rimbaud descubre la sexualidad en la escuela religiosa, cuando Hesse descubre el mal en la parte de su misma casa ocupada por la servidumbre o invadida de pronto por la presencia de la calle, el bien pregonado aparece como un engaño o como una posibilidad en disputa con otra fuerza equivalente.

Librados a sí mismos quedan los niños. Librados a sus fantasmas y demonios, a sus dudas. Para Rimbaud, el conflicto tiene implicaciones menos complejas que para Hesse. La caricatura, el sarcasmo, el chiste chusco, la blasfemia dicha en jerga de escolar, expresan su rebelión de provinciano de la clase media contra la madre rigurosa y frustrada sexualmente que pelea sola para educar a sus hijos, contra la ciudad aburrida, contra las normas de la pequeña burguesía en que se ahoga y los ritos vacíos de la Iglesia que le obligan a ceremonias más parecidas a fiestas cursis de fin de año escolar, que a manifestaciones cargadas de místicos significados.

La lucha del niño Hesse será más ardua y profunda por cuanto su familia está saturada de religiosidad pietista, de saber teológico, de tradición misionera. Madame Rimbaud, «la madre Rimb» de las burlas epistolares, «la boca de sombra» como la llamaba el poeta en sus furiosas reacciones, por más que hubiese desarrollado cierto heroísmo opaco de cabeza de familia tras el abandono del esposo, capitán del ejército, por más que ejerciera sobre el poeta niño cierto poder inconsciente, por más que se impusiera por su austeridad y energía, honestidad de costumbres y sacrificio, no podía compararse con el grupo familiar de Hesse. Este

ofrecía una formación intelectual muy firme de carácter monacal con amplia referencia internacional, debido a misiones cumplidas en la India, a estadías en los países bálticos, en Rusia, en Suiza, en Inglaterra, en Francia, en Italia, en Malasia. Ya se dijo que el abuelo materno de Hesse era misionero, teólogo, estudioso de la filosofía hindú. El niño Hesse hubo de encararse con expertos en esa tarea de amansar almas y uncirlas a la coyunda de la fe cristiana. La lucha no podía asumir los rasgos burdos y violentos, hasta vulgares, que inspiraron a Rimbaud sus primeros poemas caricaturales («El herrero», «Con música», «El Mal», «Rabia de César», «Los sentados», «En cuclillas», «Los pobres en la iglesia», «Las primeras comuniones», etc.). No cabía, por ejemplo, como lo hizo Rimbaud, escribir sobre los bancos del paseo principal del pueblo: «Mierda a Dios»; tampoco afectar aspectos patibularios en el vestir, en los modales, en el dejar crecerse el pelo. Para Hesse todo se iba a pique dentro de sí mismo; la ruptura con el mundo de los padres no formó parte de un método más general, a la manera del que enunció Rimbaud para lograr la videncia, perdiendo así carácter exclusivamente intimista. La ruptura, para Hesse, era su propia experiencia vital, su quehacer ontológico. Hesse se hizo y para nacer a sí mismo, para «nacerse», como escribió la genial poetisa Eunice Odio, tuvo que deshacer.

Demian envió el siguiente mensaje esotérico a Sinclair, en un momento en que este último andaba extraviado: «El pájaro rompe el cascarón. El cascarón es el mundo. Quien quiera nacer, tiene que destruir un mundo. El pájaro vuela hacia Dios. El dios se llama Abraxas». Semejante proposición, sobre todo en lo referente a Abraxas, llenó de preguntas a Sinclair, pero empezó a recibir una respuesta cuando averiguó que Abraxas, divinidad de oscuro origen, unía lo divino y lo demoníaco, era un dios de conciliación mágica, una figuración de la energía cósmica indiferenciada. Entonces Sinclair sintió un alivio en su angustia existencial, en ese desgarramiento entre el bien y el mal, entre las atracciones celestes e infernales.

Sinclair despertó al mal hacia los diez años. Su tentador se llamó Kromer, muchacho de una clase inferior. Alentó en Sinclair el instinto de mentir para sentirse a tono con él, de degradarse, de hurtar, de someterse a la exacción en forma masoquista. El niño Sinclair, en su caída, oyó por vez primera el llamado de Tánatos: «Descubrí el gusto de la muerte; y la muerte sabe amarga porque es nacimiento, porque es miedo e incertidumbre ante una aterradora renovación».

El encuentro con Demian y la acción protectora de este último le liberó de esa dependencia. Volvió gozosamente a la de la madre, a la del mundo ordenado de la familia. Demian desapareció. Sinclair tuvo otra caída entrando en la adolescencia. Esta vez se entregó a orgías vulgares de bebida y conversaciones procaces. Emergió de esa nueva prueba sostenido por el recuerdo de Demian, transferido a la memoria inventada de una mujer a quien llamó simbólicamente Beatrice. Fue entonces cuando recibió el mensaje de Demian y destruyó en él muchas dependencias psicológicas familiares e infantiles, para iniciar el vuelo. Su conflicto adquiere una proyección liberadora hacia los diecisiete o dieciocho años, precisamente la edad en que Rimbaud también rompe con su adolescencia y, además, con la poesía. Pero mientras el Rimbaud real desaparece, alejándose de Francia y también de Europa, e inicia otra vida, la del hombre de acción cuyas incidencias fueron desconocidas durante mucho tiempo y se convirtieron en pasto de investigaciones biográficas exhaustivas, y Hesse también parece asentar cabeza en la librería de Tubinga, echan a andar los personajes del mito: Rimbaud el iluminado; Sinclair —seudónimo bajo el cual Hesse publicó la novela Demian— hacia frau Eva, la madre de Demian, fascinante encarnación de una feminidad múltiple: madre, amada, diosa, naturaleza en su aspecto benéfico. Rimbaud hombre se convierte en mito de la eterna juventud; Hesse, tras una crisis psicológica grave que le obligó a someterse a un tratamiento psicoanalítico en 1916, escribe Demian, fruto de

su propio dolor y del dolor por la guerra, la derrota, el hundimiento de Europa. Demian es mito de misteriosa sabiduría y de exaltante renovación para la juventud.

"Quien quiera nacer tiene que destruir un mundo"

Para Hesse, alma religiosa, la muerte es una renovación, «aterradora», como lo confiesa por boca de Sinclair. He aquí un concepto clave: el terror de la renovación, el terror del cambio, particularmente intenso en «los sentados», como los llamó Rimbaud, en los acomodados, en los conformes. Entender la muerte como uno de los elementos de la vida y hacer de la vida un repetido rito de iniciación, muerte y renacimiento, forma parte de un cuerpo de sabiduría muy antigua que concede al espíritu poderes rectores. Hesse se alimentó de esa sabiduría. El mensaje que Demian entrega a Sinclair reúne diversos símbolos esotéricos: el pájaro, el cascarón, Abraxas; y la proposición de que para nacer hay que destruir un mundo: el del primer nacimiento, el de la placenta; el de las dependencias psicológicas hacia los padres, para el segundo nacimiento; el de la persona más tarde, entendida esta a la manera occidental, es decir, como hábito indispensable para formar parte de la sociedad, como revestimiento, como personalidad.

La aventura de Sinclair cabe toda en esta frase suya: «Pero sólo me interesan los pasos que di en la vida para llegar a mí mismo». No se trata de una autoafirmación en contra de los demás, a la manera del Rimbaud adolescente, sino de una búsqueda del ser propio, de una afirmación ante sí mismo. Y la admiración de Sinclair por Demian —admiración que es también amor— le induce a verlo caminando entre los demás jóvenes «como un astro, rodeado de su atmósfera propia».

El bueno y vigoroso Walt Whitman, en la época del arranque de su país hacia el crecimiento, cantaba: «Haced grandes individuos y lo demás vendrá después». Ser gran individuo no es tener persona, personalidad. Es ser

uno mismo. Más bien hay que morir a la persona o a las personas que nos obligaron a elegir para la representación social. Detrás de la máscara de la persona que somos en el teatro de la vida social, está el verdadero rostro desconocido de nuestra esencialidad, el rostro de todos nuestros rostros. Hesse, resueltamente, reaviva el mito del individuo, lo reafirma como unidad de cómputo, en los momentos en que se perfila una mutación humana tendente a concederle a aquel otro valor, más biológico que moral, menos relacionado con la personalidad, menos único, menos determinante en la sociedad concebida como organismo superior al cual queda definitivamente integrado: la colmena.

Está claro: Hesse escribe no propiamente para defender un orden, un sistema, una clase, si no para expresar la realidad de su existencia, el valor entero de la vida contentivo de paz y guerra, amor y odio, cielo e infierno, nacimiento y muerte. «Sólo el pensamiento vivido tiene valor», dice Demian. Lo mismo dirá Siddharta a Gosvinda, y Goldmundo a Narciso. Para Hesse, el saber es cuestión intelectual, acumulativa, mientras que la sabiduría es aprendizaje, existencia. Sus figuraciones narrativas contraponen frecuentemente el saber a la sabiduría, el conocimiento intelectual al conocimiento amoroso, vivenciado. Hesse se yergue al final de un largo recorrido de la especie, cuando se avecina por aceleración y desarrollo el despegue hacia un cambio considerable, para jugar mágicamente con las imágenes innumerables del «gran individuo» invocado por Whitman. Acaso Max Demian constituya la más misteriosa y atrayente representación poética, esotérica, mítica, de esa presunta imagen a semejanza de Dios, de ese *quantum* físicamente indivisible, de esa unidad actuante que encierra todas las complejidades de sus partes y la multiplicidad de la existencia humana: el hombre.

Pero Hesse dista mucho de caer en el idealismo beato, en la fácil antinomia de humanismo y tecnología. No busca seguridades, ni se conforma, ni se adapta. Aspira a un nuevo equilibrio interior, a una suma, a una

abertura del alma, a romper el cascarón en que lo encierra el condicionamiento social. Con toda la fuerza de una vida padecida, llena de nacimientos y muertes, de caídas y vuelos, arroja sus proyecciones en un haz de novelas que han tenido el privilegio de perdurar, desde hace medio siglo, en medio de la agobiante producción editorial industrializada.

Hermann Hesse no se confundió ni se perdió en malentendidos, como Rimbaud, y al tender hacia la unidad aceptó la pluralidad del mundo. En tensión incesante, murió muchas veces a sí mismo para renacer, y si bien todo lo que le sucedió fue doloroso —rupturas familiares, guerras, extravío entre dos épocas, entre normas y desarreglos, entre religiones y morales, sentimiento de aislamiento, de marginalidad, como se dice hoy—, pudo conciliar en su interioridad, rica y filtrante, las incesantes contradicciones de la existencia y el vigor de las esencias, la necesidad de Dios y la necesidad de comunicación con sus semejantes.

Si en algún escritor de nuestro tiempo la riqueza de la vida espiritual determina, en gran parte, la calidad y la fascinación de la obra, es en Hermann Hesse. Como los personajes de sus libros, su obra ha tenido muchos renacimientos. Ya lo apuntó José María Carandell en su magnífico ensayo sobre Hesse. Fue el escritor joven de actualidad cuando el público leyó con entusiasmo su novela *Peter Camenzid*, en 1904. *Demian*, aparecido en 1919, en medio de la derrota de la guerra, lo convirtió en la figura más apreciada del Jungendbewegung (Movimiento de la juventud). El premio Nobel concedido en 1946 reactualizó todos sus libros publicados hasta entonces, entre los que se destacan *Bajo la rueda* (1905), *Gertrud* (1910), *El último verano de Klingsor* (1919), *Siddharta* (1922), *El lobo estepario* (1927), *Narciso y Goldmundo* (1932) y la obra suya más ambiciosa, verdadera suma de conocimientos y sabiduría, aunque bastante lenta y pesada desde un punto de vista novelesco: *El juego de abalorios* (1943). El premio Nobel ha sido lápida para muchos escritores; pero no para Hesse. En la actualidad, *Demian* y *El lobo estepario* ocupan un primer lugar entre las lecturas de la juventud; en los países de habla inglesa, la obra de este

autor merece la mayor atención por parte del público y de estudiosos. Mientras Mann, el propio D. H. Lawrence, Steinbeck, Barbusse, pierden lectores, los libros de Hesse continúan atrayendo con sus personajes de intensa vida interior, contestataria, marginal, desesperada o liberada. *Demian* y *Siddharta* fascinan a los jóvenes en búsqueda de un camino de liberación psicológica, de un mito, de una proposición vital. La interiorización, para Hesse, no constituye un regodeo hedonista, sino un tránsito por el averno de la conciencia, un rito de pasaje o de paso, de alumbramiento.

La sociedad moderna cambia velozmente, pero no renueva interiormente al ser. A falta de ello, pretende planificarle, cuadricularle, prospectarle, y en muchos casos acondicionarle para la colmena. El desarrollo planetario opera por impactos y avasalladoras imposiciones. Doblega al hombre, desesperándolo. Perdido el sentido de los ritos de pasaje, de las iniciaciones, la gran sociedad industrial no es capaz de ofrecer renovación alguna a los individuos. Los vapulea con sus cambios y quizás provoque una mutación compulsiva, pero de ninguna manera despertará la conciencia y mucho menos el sentimiento de renacer, de ser nuevo, de ascender hacia alguna forma de dignidad esclarecida, de perfeccionamiento psíquico. En la sociedad moderna, la muerte no es iniciación, sino miedo, desmoronamiento, vejez, nada.

Gracias a mitos *Demian* y *Siddharta*, el ser agobiado de nuestro tiempo vuelve a descubrir una posibilidad inmensa de renovación, en el rito de descenso y ascenso en la conciencia, en la comprensión de que todo nacimiento del alma (requiere un tránsito por las tinieblas, por los dominios de la muerte y los dolores del alumbramiento).

“Se ha retirado, no tardará en volver»

Vi a Max Demian sentado en un taburete, cerca de la ventana tapada acurrucado y extrañamente transformado. Como un rayo me traspasó la idea de que ya lo había visto otra vez. Sus brazos pendían inmóviles, las manos descansaban sobre su regazo; su ros-

> tro, echado ligeramente hacia adelante, con los ojos fijos, estaba vacío y muerto; en sus pupilas brillaba un pequeño y duro reflejo, como un pedazo de cristal. La cara pálida estaba ensimismada y sin otra expresión que la de una tremenda rigidez. Parecía la máscara milenaria de un animal en el portal de un templo. No parecía respirar.

Sinclair se aterra de ver así al amigo. Frau Eva, pálida y cansada, como si estuviera ayudando al hijo en esa caída dentro de sí, dice:

> —Esté tranquilo, Sinclair, no le pasa nada. Se ha retirado. No tardará en volver.

Años antes, en el colegio, durante una lección, Sinclair había asistido con pavor a la misma escena:

> Vi a mi amigo sentado muy derecho y correcto, como siempre. Sin embargo, tenía un aspecto totalmente diferente al acostumbrado; algo que yo desconocía irradiaba de él y le rodeaba. Creí que tenía cerrados los ojos, pero luego vi que los mantenía abiertos; estaban fijos, no miraban, no veían. Estaban dirigidos hacia dentro, hacia una remota lejanía. Demian estaba completamente inmóvil y parecía que no respiraba; su boca parecía como esculpida de madera o mármol, su rostro pálido, de una palidez uniforme, era como de piedra, y sólo su pelo castaño tenía vida. Sus manos descansaban delante de él, sobre el pupitre, inertes y quietas como objetos, como piedras o frutas, pálidas e inmóviles: pero no blandamente, sino como firme y segura protección de una intensa y oculta vida.
>
> Aquel espectáculo me hizo temblar. «¡Está muerto!», pensé y estuve a punto de gritar. Pero sabía que no lo estaba. Fascinado, no podía apartar los ojos de su rostro, de aquella pálida y pétrea máscara, sintiendo que aquél era el verdadero Demian. Lo que solía aparentar cuando iba y hablaba conmigo no era más que una parte de Demian, aquel que durante un rato representaba un papel, plegándose y amoldándose para dar gusto. Pero el verdadero Demian tenía este aspecto pétreo, ancestral, animal, bello y frío, muerto y

> al mismo tiempo rebosante de una vida fabulosa. ¡Y en torno suyo el vacío silencioso, el éter, los espacios siderales, la muerte solitaria!

Como Sinclair, los lectores se preguntan; ¿Qué sentía Demian? ¿Qué le pasaba? ¿Dónde había estado? Lo primero que se piensa es en el éxtasis, ¿Tendría Demian poderes para alcanzar realizaciones supraconscientes? Esos estados suyos de trance ¿se emparentarían con el *samâdhi*, con el arrobamiento, con el *satori?* ¿Sería «eso» la iluminación tan buscada por los místicos? Hesse se guarda de calificar lo acontecido. Tampoco Demian refiere o explica lo que le sucede en esos momentos. Frau Eva dijo que «se retiró», pero no se sabe si esa idea era de la persona, para entrar en lo que uno es, o si se trataba de una salida de sí. Sinclair tiene la impresión de que ese estado revela al verdadero Demian y constituye una inmersión en sí mismo. Pero se trata de hipótesis no discutidas con Demian mismo. El enigma perdura y constituye una de las fascinaciones de la novela.

Se trata, evidentemente, de un fenómeno psicofisiológico relacionado con prácticas de la mente y del espíritu. Se trata de una abstracción del ser exterior. Demian da la impresión de hundirse en él mismo, vaciarse, ausentarse en el alma. La inmovilidad hace pensar en la muerte y los rasgos adquieren una rigidez de máscara pétrea. Parece una estatua, un animal a la entrada de un templo, pero algo late en su interior revelando «una vida fabulosa». La mirada se vuelve hacia adentro. Mira hacia adentro. Cesa de ver lo exterior. La respiración es casi imperceptible. Su ensimismamiento crea en torno suyo un vacío, un espacio que Sinclair siente como sideral.

Dentro de la vasta gama de los fenómenos paranormales y de las referencias auténticas habidas sobre los estados de éxtasis, el trance de Demian resulta clásico. Se pudiera definir como arrobamiento, hacer el vacío en sí, para bucear hacia el centro de uno mismo. Más se parece a una concentración en sí que a la iluminación. El hecho de que Demian eluda toda explicación o descripción de lo que ve o cesa de ver, dificulta

grandemente la calificación de su estado. El éxtasis, según místicos como Teresa de Avila o Ramakrishna, implica un desasimiento de sí, un vacío del alma, un apagamiento del mundo, del pensamiento, de las ideas, de la pluralidad existencial, todo dualismo cesa y la unidad se percibe más allá de todo concepto, de toda palabra, de toda forma o símbolo. Ramakrishna, iniciado por el asceta Totapuri en las virtudes cardinales del *Advaita Vedanta*, estuvo tres días en una inmovilidad de cadáver, del cual irradiaba, escribe Romain Rolland en su biografía del gran místico hindú, «la serenidad soberana del Espíritu llegado al término del conocimiento». Era el absoluto alcanzado en vida.

Pero hay otras formas de iluminación menos totales en las que predominan representaciones formales, identificación con dioses o fantasmas, alucinaciones y sensaciones físicas intensas. Cuando Ramakrishna transmite el conocimiento a Vivekananda, según cuenta este, establece un contacto fulminante tocándolo con el pie derecho:

> Con los ojos abiertos vi los muros y todo lo que había en el cuarto arremolinarse y desvanecerse en la nada. El Universo entero, al mismo tiempo que mi individualidad, estaba a punto de derretirse en un vacío sin nombre, que se tragaba todo lo que es... Sentí terror, creí que me hallaba frente a la muerte... Incapaz de contenerme, grité: «¡Qué me hace usted! Tengo a mis padres en la casa...». Entonces se puso a reír y, pasándome la mano por el pecho, dijo: «¡Está bien, dejemos esto por el momento! ¡Todo llegará a su tiempo!». Diciendo estas palabras y el fenómeno cesó. Me encontré conmigo mismo. Y todo, adentro como afuera, está como antes...[26].

[**26**]_ Romain Rolland, *La vida de Ramakrishna*, Ediciones Stock, París, 1947. p. 241. Romain Rolland y Hermann Hesse fueron amigos y compartieron actitudes pacifistas e interés por unir el pensamiento occidental y el oriental. *Siddharta* fue publicado en 1922 y *Rolland* publicó la biografía de Ramakrishna en 1929.

Los trances de Demian me parecen más cercanos a un descenso en el inconsciente que al *samâdhi*. Acaso esté equivocado, pero tiendo más a relacionar esa experiencia con el acercamiento al «en sí» que con el éxtasis místico. Por cierto, Carl Gustav Jung refiere en sus anotaciones autobiográficas el proceso de su confrontación con el inconsciente y cómo se dejaba ir a pique dentro de sí mismo, buceando hacia sus fantasmas, hacia el centro del alma:

> Fue en tiempos del Avent del año 1913 cuando resolví dar el paso decisivo —el 12 de noviembre. Estaba sentado en mi escritorio, sopesaba una vez más los temores que sentía, luego me dejé caer.
>
> Entonces sucedió como si el piso se hundiera bajo mí, en sentido literal, y como si me despeñara en una profundidad oscura. No pude evitar un sentimiento de pánico. Pero de pronto me encontré —con gran alivio— de pie, sobre una mesa blanda, viscosa. Estaba rodeado de una oscuridad casi total. Al cabo de un rato mis ojos se acostumbraron a la oscuridad, parecida a la de un crepúsculo sombrío. Frente a mí estaba la entrada de una tenebrosa cueva; un enano estaba allí parado...[27].

No olvidemos que Hesse fue sometido a un tratamiento psicoanalítico con un discípulo de Jung y que, según el criterio de algunos críticos, la novela *Demian*, escrita a raíz de esa crisis, refleja en su simbología onírica y también esotérica aquella experiencia y conocimientos derivados de ese trato psicoterapéutico. Resulta evidente, para quien haya leído a Jung, la presencia en Demian de transferencias y transformaciones simbólicas de una libido sublimada. Quizás el defecto mayor de este pequeño libro estriba en su contenido psicoanalítico, en la objetivación de mecanismos oníricos y de los fantasmas del inconsciente. Pero el arte de narrar propio de Hesse reviste los esquemas analíticos con la magia de un lenguaje depurado, poético y vibrante.

[**27**]_ C. G. Jung, *Mi vida*, Gallimard, París, 1966, p. 208.

Voy a referir una experiencia propia por la estrecha relación que tiene con la ficción del arrobamiento de Max Demian.

A mediados de septiembre, en 1961, tomé parte en un encuentro entre escritores de diferentes países y culturas, organizado por el Centro Europeo de la Cultura con sede en Ginebra, dirigido entonces por Denis de Rougemont. Los únicos latinoamericanos éramos Germán Arciniegas y yo. Entre los asistentes se contaban el poeta Stephen Spender, el economista e historiador político Bertrand de Jouvenel, y algunos intelectuales árabes e indios, entre ellos el novelista Raja Rao, de Travancore.

Las sesiones se celebraban en torno a una gran mesa ovalada y una vez Raja Rao me quedó enfrente. Eran como las tres de la tarde. Jouvenel estaba hablando. Miré distraídamente a Raja Rao y de pronto me sobrecogí. No pude quitar la vista del novelista indio. Estaba inmóvil, de una inmovilidad extraña, y se iba como vaciando de sí mismo, se ennegrecía, se le ahondaban las cuencas de los ojos como si estos se fueran hundiendo en las órbitas. La boca era un trazo oscuro y ahora, al releer la descripción de Sinclair, no puedo sino recordar intensamente la apariencia que ofrecía en ese momento Raja Rao, allí frente a mí, pero ausente, remoto, intemporalizado. Fue interpelado con motivo del debate. Tardó una fracción de segundo en regresar, en entrar en él, en asomarse de nuevo hacia nosotros, en recobrar su color habitual, y entonces contestó con calma a su interlocutor.

Poco después tuve la oportunidad inolvidable de visitar y conversar largamente con el Swâmi Nityabodhânanda, de la orden Ramakrishna, en misión en la Universidad de Ginebra. Me pareció un santo hombre. Tengo algunos libros suyos comentando el Yoga-Védânta y algunos Upanishads. Yo tenía que tomar ciertas decisiones importantes. Me encontraba en un momento de cambio existencial. Pensaba hasta viajar a la India. Me llevó donde él un joven pintor amigo, muy interesado en la filosofía hindú.

El Swâmi nos recibió afablemente. Era un hombre pequeño y delgado. Se molestó cuando el joven pintor quiso besarle la mano. Lo apartó con

un gesto de desagrado. Las manifestaciones de admiración, de sumisión de este fueron ignoradas. Y se inició nuestra charla.

Le expuse mi desconcierto, mis dudas sobre mí mismo, mi poco saber, la atracción que siempre había ejercido sobre mí la espiritualidad oriental, mi indecisión ante el futuro, la necesidad de elegir entre regresar a mi país para prestar servicio en un proyecto de acción cultural o bien romper con toda obligación de ese tipo y dedicarme a una realización personal. Hablé con modestia y sinceridad. Nityabodhânanda me escuchaba y hablaba poco pero hondo. De pronto sentí un breve ruido en mi cabeza, como si una llave girara en la cerradura; netamente oí un «clic» y me sentí extrañamente despejado. El Swâmi se tornó más presente, más cercano, más íntimo. Dijo cosas que recuerdo bien sobre su trabajo que lo apartaba de una soledad monacal que añoraba, de la obligación de servir, de lo poco grato que era vivir en una ciudad bulliciosa, de la paz del retiro. «¿Sabe usted para quién trabaja? ¿Sabemos acaso a ciencia cierta para quiénes trabajamos? ¿Ha pensado usted alguna vez que trabaja para Dios?». Insistió en el trabajo despersonalizado, en la necesidad de Dios. Yo estaba pendiente de cada frase suya. Luego me pareció que despertaba, que regresaba de una abstracción. El callaba. Concluyó de pronto con una pregunta: «¿Ahora comprendió usted?». Yo me sentía inexplicablemente aliviado. Cuando estuve de regreso con el joven pintor, me di cuenta de que él no había oído esa parte de la conversación con el Swâmi, que no hubo de ser pronunciada ni dicha en alta voz. Estoy seguro de ello.

Antes de marcharme referí lo sucedido con Raja Rao. Me dijo «Sí, se había ido. Conozco a su maestro. Nada tiene que ver con mi orden ni con las enseñanzas que he recibido. Rao es un buen escritor. Lo curioso es que usted haya notado su cambio. Se necesita tener en sí cierto tipo de sensibilidad especial para notar cuando alguien se va, como lo hizo Rao. Usted tiene esa sensibilidad».

¿Cómo dejar de relacionar los estados de Max Demian, descritos por Hesse, y mi experiencia con Raja Rao? ¿Se trata de una simple concentración, de un llamado así como lo estilan algunas disciplinas del desarrollo interior, de una inmersión dentro del ser o bien de una ausencia del alma, de una práctica tendente a «ponerse» en blanco con fines purificatorios? En todo caso no me parece que semejante estado tenga que ver con la iluminación, con el *samâdhi* hindú o el *satori* del zen.

Lo importante consiste en destacar, en la obra de Hermann Hesse, ciertas constantes que forman parte de un conocimiento espiritual específico, de enseñanzas budistas, de una praxis del desarrollo interior, tal es el valor de la soledad; la invitación reiterada a una liberación de carácter interior y fundamentada en el conocimiento de sí mismo; la búsqueda de la unidad en la pluralidad; la voluntad de conciliar los contrarios en un acto de armonía; la aceptación de que tan sólo lo vivido tiene validez de sabiduría; la desconfianza ante el saber puramente intelectivo, basado en palabras y no en acciones; la aceptación del rito de iniciación, muerte y renovación como vía de cumplimiento existencial y de trascendimiento; la liberación por consumación del deseo y nunca por prohibición y castigo; la comprensión de que la palabra no es la cosa, de que el tiempo es pensamiento y miedo, como lo enseña Krishnamurti.

Hesse carecía probablemente de saber esotérico; en cambio, le sobraba intuición de sabiduría. Abraxas constituye una presencia gnóstica sin continuidad en su obra, aunque uno de sus temas más definidos estriba en la oposición del bien y del mal, del mundo claro y del mundo oscuro, del cielo y del infierno, y la necesidad de conciliar esos términos contrarios pero inherentes a nuestra naturaleza. Parece haber estado más familiarizado con la filosofía religiosa oriental que con el esoterismo tradicional. Tentado por la mística y necesitado de Dios, ahondó en sí hasta tocar fondo; no habló por hablar de sí de manera narcisista, sino concedió a la interioridad suprema validez. Y al inventar el mito de

Max Demian, mito de armonía y conciliación de los contrarios, mito del gran individuo, mito del mago, mito de la eterna juventud, mito del signado por el Destino y rescatado por la Providencia, ensanchó los límites de la literatura y de la sabiduría humanista. Y puso en tela de juicio una civilización y una sociedad incapaces de ofrecer al joven formas de belleza y, al adulto, posibilidades de renovación.

Los ritos de pasaje

Todos los hombres pasan por estas dificultades. Para el hombre medio es este el punto en que las exigencias de su propia vida entran en colisión dramática con las circunstancias, el punto en que tiene que luchar más duramente por alcanzar el camino que conduce hacia adelante. Muchos viven tal morir y renacer, que es nuestro destino, sólo en ese momento de su vida en que el mundo infantil se resquebraja y se derrumba lentamente, cuando todo lo que amamos nos abandona y, de pronto, sentimos la soledad y la frialdad mortal del universo que nos rodea. Muchos se estrellan para siempre en este escollo y permanecen toda su vida apegados dolorosamente a un pasado irrecuperable, al sueño del paraíso perdido, que es el peor y más nefasto de todos los sueños.

Así monologa Sinclair una vez liberado de la sujeción a Kromer y habiendo vuelto a recogerse en el seno blando, reconfortante de la madre. Sin embargo, esa paz estaba turbada por las llamadas a la transgresión. Su trato con Max Demian va abriéndole hacia una madurez apenas presentida o, por lo menos, hacia una renovación que implica la muerte de la infancia, el despegarse del regazo familiar. A veces Demian le traspasa con una mirada de «extraña intemporalidad casi animal», de «inconcebible antigüedad». Sinclair empieza a comprender que «cada cual tiene que responder por sí mismo». Al final de esa etapa acontece el misterioso trance de Max Demian y la primera separación de los dos

protagonistas. Tiempo después, Sinclair recibirá el singular mensaje de Max Demian: «Quien quiera nacer, tiene que destruir un mundo».

El esfuerzo de morir a nosotros mismos, a algunas de nuestras personas impuestas por el medio social y no elegidas por nosotros, a fin de encontrarnos y renovarnos, constituye un desgarrón a veces intolerable. Nada prepara para ello. Más bien se nos asegura, desde niños, que la adopción de una persona por parte nuestra —la del padre generalmente— va a brindarnos seguridad, superioridad, aceptación. Y no es así. La persona nos molesta desde niños como un traje demasiado holgado o demasiado estrecho. Quisiéramos correr desnudos, en pos de nuestros deseos. Y nos sentimos trabados, enredados, en esa vestimenta que nos echaron encima. Hay quienes se adaptan al traje mal cortado; aprenden a moverse sin libertad, a retener sus pasos. Otros se desesperan y lloran sin cesar, acogidos a la madre, la infame costurera. Los menos se rebelan, se arrancan la ropa, se desnudan, se arriesgan al escándalo, a la desnudez vergonzosa. Así debe de haber sido Hesse, así trató de ser Rimbaud, así terminó siendo Sinclair.

Entender que la muerte puede ser una posibilidad de renovación no es cosa fácil. Forma parte de una sabiduría muy antigua y muy religiosa. Encontró forma ceremonial en los ritos de pasajes y en los ritos de iniciación. Krishnamurti fundamenta su abrupta enseñanza nihilista y liberadora en la acción de morir continuamente al pasado, a la memoria, a nuestros condicionamientos e intereses, al pensamiento mismo, porque es tiempo y sufrimiento[28]. El encuentro con el Absoluto de los místicos, el *Nirvi-*

[**28**]_ Piedra angular de la proposición existencial de krishnamurti es la idea de morir a nuestros condicionamientos. En un diálogo con Carlos Suarés, publicado en *Planeta*, N° 14, lo expone abruptamente de este modo:
«(Suarés): ¿Entonces, cuál es esa mutación de la que usted habla todo el tiempo? (Krishnamurti): Es una explosión total en lo interior de las capas inexploradas de la conciencia, una explosión en el germen o, si usted quiere, en la raíz del condiciona-

kalpasamâdhi, implica una pérdida de la conciencia y un derretirse en el Vacío, como muerte. El yo cesa en sus mecanismos aprehendedores. Todo es todo y el ego se disuelve, la noción de tiempo también.

Pero sin pretender convertir en posibilidad corriente estas experiencias cimeras de carácter místico que sólo son dadas a algunos elegidos, cabe señalar que la muerte a sí mismo, a ciertos estados psicológicos de sí, a *personas* nuestras, constituye un hecho que puede reiterarse y debe reiterarse en nuestra vida, no solamente como preparación para la gran muerte, sino como rito, ya individual, secreto, íntimo, de renovación necesaria. Tanto más cuando la sociedad moderna, socialista o capitalista, democrática o dictatorial, perdió enteramente la capacidad de ofrecer al individuo, mediante ceremonias rituales, cualquier medio de renovación.

---

miento, una destrucción de la duración.
(S.): Pero la vida es acondicionamiento. ¿Cómo puede uno destruir la duración y no destruir la vida ella misma?
(K.): ¿Quiere usted realmente saberlo?
(S.): Sí.
(K.): Muera a la Duración. Muera a la concepción total del Tiempo: al pasado, al presente y al futuro. Muera a los sistemas, muera a los símbolos, muera a las palabras, porque son factores de descomposición. Muera a su psiquismo porque es él el que fabrica el Tiempo psicológico. Ese Tiempo carece de toda realidad.
(S.): Y entonces, ¿qué queda, si no es el desespero, la angustia, el miedo de una conciencia que perdió todo punto de apoyo y hasta la noción de su propia identidad?
(K.): Si un hombre me formulara una pregunta así, le contestaría que no hizo el viaje, que tiene miedo de pisar a la otra orilla».
Con las respuestas dadas, Krishnamurti no deja sino una puerta abierta: la de una acción propia situada más allá de las palabras. Y esa acción, aunque no lo diga, es el éxtasis místico. Krishnamurti se refiere indudablemente a lo mismo que Siddharta cuando se aleja de Gotama, un santo hombre a quien admiraba, así como sus enseñanzas de liberación del sufrimiento, porque entiende «que el verdadero tesoro y secreto del poder de Buda no eran su doctrina misma, sino ese algo inexpresable que ninguna ciencia enseñaba y que el Sublime viviera en la hora de la iluminación».

El civilizado es triste. Ello es sabido. Nada expresa mejor su temor a la muerte como esas grandes necrópolis con pesados monumentos funerarios. No hay cementerios en la India. Los muertos son incinerados. Pero Occidente ofrece el tenebroso espectáculo entristecedor de sus inmensos campos de muertos. Vistas desde lejos, las ciudades con altos edificios rectangulares y erguidos se parecen a necrópolis. Para vencer su tristeza, el civilizado tiene que drogarse, tiene que escapar a la noción del tiempo, tiene que alcanzar un filo ideal de presente continuo: es el tiempo de la fiesta. ¡Pero cuán miserables y solitarias son nuestras fiestas comparadas con las festividades rituales de los pueblos salvajes!

Tiempo es muerte. Se muere para vencer precisamente al tiempo. La muerte saca del tiempo. Y se pierde el miedo al cambio, el miedo en sí, el miedo a lo desconocido, el miedo a la irrupción del futuro. Tal era la función equilibradora de los ritos de pasaje de la adolescencia a la edad adulta, y de iniciación, muerte y renacimiento. El mundo antiguo fundamentó su existencia sobre tales rituales de inmensa sabiduría, y la saturación que estos dejaron en el inconsciente colectivo, propicia, en algunas almas como la de Hesse, como la de D. H. Lawrence quien tiene afinidades sorprendentes con el autor de *Demian*, el reencuentro con el espíritu de renovación perdido.

Ya señalé en páginas anteriores que la rebeldía existencial es fruto de la civilización. Que el primitivo vive de acuerdo con el medio social y telúrico. Que no hay rebelión individual ni guerra entre los padres y los hijos. En este último aspecto —tan decisivamente importante para la estabilidad— la gran sociedad industrial de nuestro tiempo, apoyada en el autoritarismo y la no discrepancia del comunismo o en los estímulos de la oferta y la demanda del capitalismo, tendría que aprenderlo todo en materia de trato con la juventud. Se impone reconocer, no obstante, que al disminuir la importancia de la familia como núcleo central de la vida comunitaria y eliminar los objetivos corruptores del acrecentamiento del

patrimonio y de la herencia, el marxismo abre una posibilidad de relación con la juventud menos carismática y más sana, si no fuera porque entonces entran en juego otros factores de deformación aberrante: la ideología política, la permanente censura y represión policial.

La crítica de la familia burguesa y de la sociedad que descansa sobre la solidez de ese núcleo está hecha desde todos los puntos de vista: social, económico, psicológico, existencial, espiritual. El marxismo desmontó el mecanismo acumulativo de la familia para estudiar cada una de sus partes y estímulos, sus relaciones y sus consecuencias, su estructura y sus orígenes, sus fallas y efectos deformantes en el orden del reparto de la riqueza. La literatura, desde hace dos siglos, empezando con Rousseau y terminando con los iconoclastas de nuestros días, descansa casi enteramente sobre la crítica de las relaciones familiares, la nostalgia o las rebeliones de la infancia, las tragedias de la adolescencia, el repudio de las normas, la alienación creada por estas. Innumerables proposiciones reformistas o de reactivación del núcleo familiar, formuladas desde los más diversos campos, el religioso como el psicológico, me aconsejan no intentar decir algo nuevo al respecto. Sin embargo, me atrevo a pensar con David Cooper que la familia está muriéndose, en medio de las mayores tensiones emocionales o de la más grande indiferencia de sus componentes. Uno de los factores que contribuyeron a su desintegración fue la ruptura entre padres e hijos. Después de la Primera Guerra Mundial, la oposición entre las generaciones adquirió un carácter de desentendimiento irreversible. Los jóvenes escapados de la matanza, los hijos de los hombres que pelearon en las trincheras, pusieron en tela de juicio las ordenaciones del mundo claro patriarcal. No creyeron más en valores como los propuestos por la tradición y la escuela. Hesse estuvo en el centro de la rebelión. De allí la aceptación que su obra tiene hoy en día, porque la lucha, lejos de haber cesado, se intensificó hasta derivar hacia tensiones políticas, sociales y psíquicas desquiciadoras.

No se puede, a estas alturas, pretender restablecer la unidad de la célula familiar. Hace tiempo estalló. Pero sí cabe recordar que el mundo contra el cual se sublevaron las generaciones jóvenes fue ideado por los adultos. Y que dentro de ese mundo todo era condicionamiento, sumisión, falsa pureza, mentira, engaño, hipocresía. Muchos caían en la trampa. La madre era la gran simuladora, el elemento de encubrimiento, de atracción. En sus blanduras, voracidades, pasiones, transferencias, sublimaciones o egoísmos atroces, establecía su imperio sobre el hijo, varón de preferencia; era una relación morbosa de dependencias recíprocas, de monstruosas compensaciones, y todo dentro de la mayor inconsciencia, inocencia hórrida. Desde este punto de vista, Cooper no exagera cuando afirma que si el niño no descubre su propia autonomía durante el primer año o después, en la infancia, mediante alguna revelación intensa —el mundo oscuro para Hesse—,

> sólo cabe volverse loco hacia el final de la adolescencia o darse por vencido y convertirse en un ciudadano normal, batallar para abrirse el camino hacia una libertad mediante la elaboración de las relaciones posteriores, sean estas nacidas espontáneamente o planificadas analíticamente. En cualquier caso, es necesario abandonar el hogar algún día. Quizás cuanto antes, mejor[29].

En el extremo opuesto de este infierno familiar, de esta convivencia de animales feroces y egocéntricos en la jaula del hogar, está la concepción de las relaciones entre adultos y jóvenes en la sociedad primitiva. Los conflictos parecen haber sido admirablemente encauzados mediante los ritos de pasaje y los ritos de iniciación. Teilhard de Chardin apunta, prudentemente, que, «en los pueblos clasificados como primitivos por los etnólogos, se distingue aún, según la opinión de los mejores obser-

[**29**]_ David Cooper, *La muerte de la familia*, Col. Mundo Moderno, Paidós, Buenos Aires, 1972, pp. 22-23; Col. Ariel Quincenal, Editorial Ariel, Barcelona, 1976.

vadores, una suerte de co-conciencia colectiva que facilita naturalmente la cohesión y el buen funcionamiento del grupo». Otros antropólogos admiten que no resulta inherente a esa etapa de la vida, como lo asegura la psicología occidental, los complejos de angustia y los conflictos emocionales. Estos derivan de los métodos impuestos por la educación y el propósito de someter al joven mediante condicionamientos ideológicos y dependencias psicológicas, evitando su participación real en la vida colectiva. Por otra parte, la «personalidad» de los padres, hipertrofiada en el circuito cerrado que es la familia, en esa suerte de odios o encierro psíquico de varios para beneficiarse, pesa sobre los hijos y deforma la espontaneidad de sus almas.

Las palabras de Hesse, en la Introducción de *Demian*, cobran ahora todo su sentido:

> La vida de cada hombre es un camino hacia sí mismo, el intento de un camino, el esbozo de un sendero. Ningún hombre ha llegado a ser él mismo por completo: sin embargo, cada cual aspira a llegar, los unos a ciegas, los otros con más luz, cada cual como puede. Todos llevan consigo, hasta el fin, los restos de su nacimiento, viscosidades y cáscaras de un mundo primario. Unos no llegan nunca a ser hombres; se quedan en rana, lagartija u hormiga. Otros son mitad hombre y mitad pez. Pero todos son una proyección de la naturaleza hacia el hombre. Todos tenemos en común nuestros orígenes, nuestras madres; todos procedemos del mismo abismo; pero cada uno tiende a su propia meta, como un intento y una proyección desde las profundidades. Podemos entendernos los unos a los otros; pero interpretar es algo que sólo puede hacer cada uno consigo mismo.

La literatura occidental rebosa de testimonios líricos, trágicos, feroces, nostalgiosos o lúcidos sobre el tema de la infancia y de la adolescencia. Acaso sea, junto con el amor, el denominador común de aquella y sacude advertir que casi siempre pone al descubierto un sufrimiento solitario, la

mayor incomunicabilidad, el desgarramiento y la desesperación. Desde las *Confesiones* de Rousseau hasta la novela *Aire tan dulce* de Elvira Orphée, el adolescente, poblado por la nostalgia y los terrores de la infancia, sangra interminablemente del alma. Los padres no pueden, no saben hacer nada. Si a veces los recuerdos son placenteros, delicados, y todas las revelaciones «peores» quedan encubiertas, como en *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra o *Ana Isabel* de Antonia Palacios, para ceñirnos a nuestras letras latinoamericanas, en otros autores brota lo tenebroso, la crueldad, el horror o el fracaso como en cuentos y novelas de José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y Guillermo Meneses. Una de las figuraciones más intensas y fascinantes de adolescente endemoniado es Atalita Pons, protagonista de *Aire tan dulce* —una novela excepcional—, quien ante el abandono, el cerco de indiferencia y los prejuicios provincianos, escoge perversa y líricamente el escándalo, la transgresión constante, el absoluto para lo cual, oscura y quizás inconscientemente, va armando el brazo de su asesino[30].

Pudiera abundar en referencias literarias. No es este el propósito que persigo, sino contraponer a la angustia y rebeldía del joven occidental, la conformidad del joven primitivo, fruto ella de los ritos de pasaje. Mientras el joven civilizado rehúye de un modo o de otro su ingreso a la condición de adulto, el joven de las sociedades llamadas salvajes siente como realización profunda el pasaje de la adolescencia al mundo de los mayores. Los ritos de pasaje tienen precisamente esa función, arraigar al joven en su nuevo estado. Por lo demás, los ritos en general, persiguen fundamentar un orden social, religioso, mágico que excluye la angustia de sentirse aislado, solo y obligado a elegir.

Pruebas a veces sumamente crueles, hasta sanguinarias, componen los ritos de pasaje, particularmente en África negra. Sin embargo el sufrimiento impuesto otorga, en el alivio ulterior, toda su significación esotérica y anímica a la ceremonia de iniciación y tránsito. El niño muere simbólica-

[**30**]_ Elvira Orphée, *Aire tan dulce*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

mente y nace el ser adulto, hombre o mujer, quien asumirá sin resistencia de su parte o de los demás, un puesto ganado así en la colectividad. Las pruebas padecidas en carne propia hacen sentir al joven la importancia de un tránsito vital que trae consigo, no solamente la pubertad y sus cambios orgánicos, sino un nuevo comportamiento, nuevas responsabilidades y el acceso a otras iniciaciones mayores.

El joven así iniciado acepta seguro, conforme y confiado la convivencia social. Queda así tendido un puente de comunicación constante entre las generaciones. Y no cabe dejarse invadir por esa imaginación viciosa a la que son tan dados los civilizados, de no despegarse de las memorias infantiles, de cultivar morbosamente la irresponsabilidad protegida de la niñez, de replegarse en una suerte de regreso fetal, adherido al vientre materno. Margaret Mead informa que aquella sabiduría social a la que somos tan ajenos hasta institucionaliza esa regresión fetal mediante ciertas prácticas, con lo cual se la supera. Mientras el joven salvaje siente como ascenso alcanzar el ser adulto, el joven civilizado le teme, hasta se aterra de ello no sólo por la obligación en que va a estar de escoger una situación, una persona, mediante estudios, profesión, ideología, afectos, amistades, etc., sino por los rasgos mismos del contexto en que se mueve: sociedades, si capitalistas, desgarradas por contradicciones internas y tensiones violentas; si marxistas, dominadas por la censura y la obligación de respetar el Estado todopoderoso, proyección impersonal del *Pater*. Y en ambos casos, confundido por la complejidad del desarrollo, amenazado por la destrucción ecológica y el crecimiento incesante, parecido a un cáncer.

Mas no cabe regresar al pasado. Así como el adolescente de las sociedades salvajes tiene que someterse a las duras pruebas de los ritos de pasaje para acceder a la edad adulta, el individuo de nuestra sociedad civilizada, aun cuando afecte el autoritarismo de las dictaduras marxistas, debe descubrir en su interioridad, como lo propone Hesse, el sentido de los ritos de muerte y renovación, rehuyendo las dependencias psicoló-

gicas castradoras, aceptando su verdad íntima, defendiéndola contra el Estado o el mercado, propiciando en la soledad de su ser, la renovación constante de la conciencia y de la vida.

La sabiduría de Demian

Parecería que Demian es un reencarnado. Cuando traspasa a Sinclair con una mirada intemporal de inconcebible antigüedad; cuando cae en los trances que lo sustraen a la realidad exterior y asciende en él una petrificación milenaria; cuando habla impersonalmente, desde muy lejos; cuando expone una sabiduría inconcebible para su edad; cuando se refiere a su madre, despunta un ser fuera de lo común, madurado y al mismo tiempo joven, sereno, de una serenidad que lo sustrae a las tensiones emocionales de la adolescencia. Sinclair apunta que hablaba con seriedad e inteligencia, pero sin ternura alguna, «sino más bien severidad, justicia o algo parecido». Y concluye: «Me parecía tener un mago ante mí».

Otros rasgos mueven a pensar que la sabiduría de Demian procedía de una iniciación y que su propia madre había sido la hierofante. Confirmaría esta segunda hipótesis, que necesariamente no descarta la primera, la concepción de la señal que distingue a unos hombres de otros, suerte de estigma que denota «un poco más de inteligencia, una audacia en la mirada», la capacidad de aceptar el destino y la novedad.

Hacia el final de la narración, cuando Demian, su madre y Sinclair están juntos, este último refiere los vínculos que los unen como si formaran parte de una sociedad secreta.

> Nuestra labor era formar una isla dentro del mundo, quizá dar ejemplo, en todo caso vivir la anunciación de otra posibilidad de vida. Yo, solitario tanto tiempo, conocí la comunión que es posible entre seres que han conocido la completa soledad. Nunca más me sentí atraído a los banquetes de los dichosos, ni a las fiestas de los alegres; nunca más tuve envidia o nostalgia de la

> amistad de los demás. Y, lentamente, fui iniciado en el misterio de los que llevan el estigma.

Habla de «nosotros, los marcados» que parecían «extraños, incluso locos y peligrosos». Expone los propósitos de aquellos, siempre en forma plural:

> Pero mientras nosotros, los marcados, creíamos representar la voluntad de la naturaleza hacia lo nuevo, individual y futuro, los demás vivían en una voluntad de permanencia. Para ellos la humanidad —a la que querían con la misma fuerza que nosotros— era algo acabado que había que conservar y proteger. Para nosotros, en cambio, la humanidad era un futuro lejano hacia el que todos nos movíamos, cuya imagen nadie conocía, cuyas leyes no estaban escritas en ninguna parte.

«Los demás» eran budistas, tolstoyanos y adeptos a otras doctrinas y confesiones. Sinclair precisa:

> Nosotros, en nuestro círculo más íntimo, escuchábamos todo y aceptábamos estas doctrinas simplemente como símbolos. Nosotros, los marcados, no debíamos preocuparnos por la estructuración del porvenir. Cada confesión, cada doctrina salvadora, nos parecía de antemano muerta y sin sentido. Sólo concebíamos como deber y destino el que cada cual llegara a ser completamente él mismo, que viviera entregado tan por completo a la fuerza de la naturaleza en él activa que el destino incierto le encontrara preparado para todo, trajera lo que trajera.

Por lo tanto, la misión del pequeñísimo círculo del cual forman parte frau Eva, Demian y Sinclair, quizás otros que la narración oculta, consiste en estar abierto al destino y al futuro. Sus integrantes se proponen ser leales a sí mismos, afirmarse en la interioridad. «Los pocos que estaremos preparados seremos nosotros», asegura Demian. «El mundo quiere renovarse. Huele a muerte. No hay nada nuevo sin la muerte.» Este apasionado credo individualista no descansa sobre un hedonismo barroco, ni sobre el narcisismo intelectual, sino sobre una proposición existencialista

muy actual vinculada, sin embargo, con una sabiduría tradicional derivada de disciplinas del conocimiento de sí mismo, propias de Occidente. Demian añade a lo expuesto el manejo de figuraciones procedentes del esoterismo, como Abraxas y el pájaro que rompe el cascarón.

Abraxas es una divinidad de origen hebraico que los gnósticos convirtieron en dios cósmico, en Dios todopoderoso. Luego, los hermetistas de la Edad Media y del Renacimiento, los iluministas del siglo XIII y del siglo XIV, otorgaron a ese nombre poder mágico; lo grabaron en camafeos, piedras de imán, sellos, amuletos. El fonema «abracadabra» es *Al Brasac, A Braca Dabra* o *Abreq ad Habra*: nombre de Abraxas. El pájaro rompiendo el cascarón es un símbolo alquímico, cuyo significado resulta obvio.

De modo que Hesse no pretende, en mi opinión, exponer doctrina alguna esotérica o espiritualista. Como artista que nunca deja de ser, fantasea en esta materia, sin atenerse a otro propósito que sugerir un clima en que lo novelesco se confunda con el conocimiento. Sea debido al trato psicoanalítico junguiano que tuvo, o como fruto de lecturas dispersas de carácter esotérico, Hesse usó ciertos símbolos para dotar su narración de un resplandor que parecía provenir de un centro impenetrable. Se repite así, con mayor autenticidad existencial del autor, la operación creativa de Borges cuando sugiere un supuesto significado hermético con fines puramente artísticos. Mas en el caso que me ocupa hay un fondo de experiencia vivida. El arte provoca el enigma. Hesse lleva a la calidad de la ficción lo que vivió en carne propia. Toma distancia con su propia biografía. La reconstruye en la imaginación.

Y como artista no cae en la pesadez de predicar, de exponer doctrina alguna. La pedagogía mata, por lo demás, el arte. Tanto más cuando se manifiesta en forma discursiva y expositiva, con moraleja. Hesse crea mitos de héroes existencialistas, para vivir a través de ellos su propia experiencia vital. Max Demian y Sinclair componen una misma ficción de valor

doble, fundamentalmente existencial, rebelde, marginal, espiritual. Pero, mientras Sinclair resulta una proyección de Demian, este transita por la novela como un ser múltiple y uno, sin edad, iniciado o reencarnado, capaz de sustraerse al tiempo y penetrar en la interioridad de los demás, como un mago. Al final desaparece tan misteriosamente como se mostró la primera vez. Se reabsorbe en Sinclair. Lo habita. Está en su alma.

La novela *Siddharta* desarrolla de un modo menos artístico y más expositivo la búsqueda de la propia identidad, más allá de maestros y doctrinas, de evangelios y religiones. Siddharta agota la experiencia, llega al fin de ella, pasa a la serenidad como a otra vida en la tierra. Consume la persona hasta quedar desnudo, en el «en sí» de todo. Y entonces, cuando Gosvinda reaparece y le ruega instruirlo en la ciencia y doctrina que le hizo hallar la paz, sólo puede aconsejarle que no busque tanto, que se abra a lo desconocido, que aprenda que las palabras no son las cosas y que estas valen más que aquéllas.

> He aquí por qué no hago caso de las doctrinas. Carecen de dureza, de blancura, de color, de perfume, de gusto; sólo una cosa tienen: palabras. Tal vez por ello nunca alcances la paz. Oh, Gosvinda, tú te pierdes en el laberinto de las frases; pues sabe, amigo mío, que sólo son palabras todo aquello que llamamos liberación y virtud. Sansara y Nirvana. No existe el Nirvana, únicamente existe la palabra Nirvana.

Y como respuesta definitiva le pide que lo bese en la frente. Al hacerlo, Gosvinda alcanza la iluminación, como la alcanzó Vivekananda cuando Ramakrishna le tocó con el pie derecho y le fulminó. El conocimiento intelectual resulta insuficiente para la vida. El saber se puede transmitir, pero no la sabiduría. El conocimiento debe asentarse en la carne, en la sangre, en el alma, como lo pedirá más tarde D. H. Lawrence. La acción genera el destino y toda realización transcendente de sí mismo, no puede cumplirse sino en la acción.

Lawrence y Hesse forman parte de una generación de escritores europeos menos interesados en hacer literatura que en servirse de ella, para el bien de sus almas. Por eso sintieron la necesidad, en momentos críticos, de escribir un libro que fuese la suma de sus conocimientos, experiencias, pensamientos, sabiduría. D. H. Lawrence, poco antes de morir, satisfizo su vocación de predicador protestante escribiendo *La serpiente emplumada*, una novela de ambiente mexicano desmesurada y grandilocuente, con relámpagos de belleza, en la que imaginaba el resurgimiento de una religión de sangre inspirada en los telúricos dioses antiguos, la cual arrasaba con la modernidad y el cristianismo. Miraba hacia el pasado; creía en una Edad de Oro perdida. Hesse, casi septuagenario, escribió también una utopía, como tal abierta hacia el futuro: el mito de la orden Castalia, nacida del desastre de nuestro tiempo. De ese modo tomaban cuerpo novelesco las insinuaciones formuladas en *Demian* sobre «los marcados», los trabajadores del porvenir en un mundo agónico. *El juego de abalorios* (1943), novela también excesiva, cansona, medio ensayo y medio narración, tendrá el valor, entre otros méritos que no pueden opacar sus discutibles virtudes novelescas, de resolver, llevando a sus últimas consecuencias las confluencias y disidencias del ser de Hesse, dividido entre el individualismo existencialista y el ideal místico de «servicio» y «desyoificación», entre el impulso de transgresión y el anhelo de ascetismo. Esta obra pesada pero monumental abunda en riqueza conceptual, en altura e inspiración, en conciencia cultural, en lucidez existencial.

Se trata de una utopía monástica. Del apocalipsis de esta época que nuestros descendientes tildarán de «folletinesca», surge la orden Castalia cuyo papel recuerda el de los monjes de la temprana Edad Media, quienes recopilaron y resguardaron el acervo tradicional de la cultura amenazado por el caos. Los archivos de una civilización en crisis quedaron así a salvo. La orden Castalia no se limitará a registrar los conocimientos fundamentales de la ciencia, las artes, la filosofía, sino exigirá de sus adeptos un comportamiento ascético y una voluntad de

despersonalización en aras de la obra común. De ese modo se formará una élite de pensadores y sabios que, mediante el juego de abalorios, mantendrá el conocimiento de los hechos culturales y científicos en sus principios, relacionándolos entre ellos y especulando con sus analogías, y a la vez obrará sobre sus vidas para perfeccionarlas. El biógrafo de Josef Knecht, cuya vida reconstruye la novela, señala:

> Este famoso juego nació, generaciones antes, cómo una suerte de sustituto del arte y, para muchos por lo menos, estaba por convertirse poco a poco en una especie de religión, de posibilidad, de recogimiento, elevación y devoción para inteligencias muy desarrolladas. Como se ve, en Knecht se estaba cumpliendo el antiguo conflicto entre estética y ética.

La novela, como es sabido, refiere mediante diversos documentos, la biografía de Josef Knecht, quien llega a ocupar la alta jerarquía de «magister ludi» y agota la experiencia monástica, la vida recoleta, el ideal de eliminar lo individual, de insertar la personalidad en la meta de servir un orden y una orden fundamentados en el rigor intelectual y la ascética espiritual. Así como Platón desterró de su utopía a los poetas, la orden Castalia había prohibido el ejercicio mundano y egocéntrico de la literatura, reemplazándola por el juego de abalorios y por tareas de escritura lúdica que brindaban cauce al impulso artístico o por investigaciones exhaustivas y gratuitas en campos de semántica y estilística.

El desarrollo de esta utopía monástica no propicia el desenlace mediante el cual Hesse reitera su pasión de transgresión y de oposición. Josef Knecht, una vez alcanzados no sin luchas interiores los altos grados de la jerarquía de la orden, rechaza su posición, pide ser reducido a simple maestro de niños, formula la crítica del régimen castálico y ante la obstinación de sus superiores por mantenerlo en la orden, renuncia a ella y opta por el regreso al mundo «múltiple e indivisible» con todo lo que esta elección implica: dolor, participación en la historia, tensiones

egocéntricas, combate, impureza, pero también poder de elección, de crear arte, de comunicación personal, de exaltación. Knecht junto con la vida alcanza su muerte, ingresando en la leyenda. De todo lo aprendido en Castalia sólo se llevó consigo una humilde flauta y el conocimiento de la meditación, esa capacidad de recogerse en sí mismo para renovarse en la fuente de la energía. Cuando está iniciando una nueva actividad de educador de juventud, muere ahogado, en un reto hermoso al sol naciente, sobre un lago de alta montaña. En el monasterio de la orden, años atrás, había escrito en secreto poemas sin ánimo de autor literario. Eran reflexiones. En uno de ellos decía:

Y en cada comienzo está un hechizo
que nos protege y nos ayuda a vivir.

En otro:

En el vacío gira, libre, volando sola,
esta vida nuestra siempre pronta al juego,
pero en gran secreto tenemos sed de ser,
de crear y de ser, de sufrir y morir...

En las postrimerías de su vida, Hesse, mediante la ficción de Josef Knecht, elige una vez más la sabiduría sobre el conocimiento puramente intelectual, la acción existencial sobre la paz fuera del mundo, el eterno comienzo sobre la seguridad apacentada.

La armonía de los contrarios

Cuando Siddharta, desde la serenidad despojada de su sabiduría, le dice a Gosvinda: «lo contrario de cada verdad es tan verdadero como la verdad misma», destruye no sólo la lógica antirrelativista desprendida de Aristóteles, sino el maniqueísmo de nuestra civilización, la obsesión por poseer la verdad y poder, en paz de conciencia, imponerla a sangre

y fuego. No hay verdades absolutas. Por lo tanto de nada sirve buscarlas en la utopía social, en las doctrinas e iglesias, en la dirección que sigue la historia, en el pensamiento y en la teoría.

Hesse, con sus mitos novelescos, incita a sustraer el ser esencial de la alienación maniqueísta y a orientar la energía del alma y del espíritu hacia una realización de sí mismo que signifique un nuevo equilibrio de conciliación de confluencias de relatividad en el juicio sobre la verdad y el sentido de la acción y de la vida. Y al asumir el destino de muerte y renovación de la existencia, comprende el mundo como cambio y movimiento. El esfuerzo por morir a una compostura, a la persona de las circunstancias, a los condicionamientos y seguridades, se extiende a lo social, a las normas, a los sistemas e intereses creados. Este feroz individualista es también un contestatario irredente. No defiende orden alguno, ni autoridad, ni privilegios. No se pliega a ninguna estabilidad. Ahonda en el problema del bien y del mal hasta alcanzar una armonía de contrarios, andando por un filo vertiginoso. La vida es entonces resultante de un juego permanente de contradicciones impulsadas por el deseo: un equilibrio restablecido incesante, tan frágil y momentáneo como la existencia. Su eternidad es intensidad. En cuanto se quiere fijar esa movilidad en suspenso, se tiene que matar.

De ese modo, Hesse reencuentra las más antiguas leyes de la magia. Redescubre que la fuerza universal es ciega y que el hombre puede usarla para el bien como para el mal. El impulso de crear resulta tan imperioso como el impulso de destruir. Si la voluntad de amor engendra héroes y santos, también produce malvados y verdugos. El ser humano vive en continuo estado de contradicción, y la búsqueda del Nirvana puede desembocar en el Infierno, por poco que equivoque los caminos bifurcantes. En definitiva, el hombre no tiene otra realidad que su propio ser contingente. Debe responder por sí mismo y nada más. Dios es personal, es *bhakti*. En este punto, Hesse se aparta del ideal de

«servicio» y, por ende, del cuerpo de filosofía oriental fundamentada en la disolución del yo, la renuncia y la ascética. Puede decir como Vivekananda: «Si usted quiere encontrar a Dios, sirva al hombre».

No hubo malentendidos en Hermann Hesse. No buscó en el arte la sabiduría que sólo podía brindarle una profunda experiencia espiritual, ni pretendió «hacer arte» con fines de vanidad mundana, o para engañar dicha realización con la apariencia de las palabras. Hesse advirtió clara, lúcidamente, como Krishnamurti, que «la palabra no es la cosa». Y pudo servirse de la palabra para aproximarse a una realidad extraliteraria que le libertaba de la alienación de la literatura, sin renunciar tampoco a una comunicación que necesitaba para mantener sus estados de gracia armónicos. Tampoco jugó al místico mediante las palabras. Distinguió entre el saber y la sabiduría. Lo primero es acumulación de conocimientos, doctrina, adoctrinamiento, lectura, arqueología si se quiere (Pistorius en la novela *Demian* representa la forma del saber sin sabiduría), y lo segundo, vivencia, existencia, esencia aspirada y espirada, acto ecuménico, acción interiorizada hasta su consumación.

D. H. Lawrence, predicador apocalíptico

Hacia finales de enero de 1925, D. H. Lawrence estaba concluyendo su exhaustiva y poderosa novela *La serpiente emplumada*, el más brillante fracaso del escritor según algunos críticos, cuando le derrumbó la enfermedad en Oaxaca, México. Estuvo de muerte: malaria, disentería, hemoptisis. Lawrence sufrió de los pulmones desde niño y la bronquitis crónica degeneró en tuberculosis. El médico local diagnosticó tisis en tercer grado y le dio uno a dos años de vida. Su voluntad de vivir le hizo durar cinco más. Pero en esta ocasión sintió la presencia de la muerte con intensidad irresistible. Dijo a Frida, su mujer, en un arranque de ternura: «Si muero, piensa que nada en el mundo me ha importado más que tú, absolutamente nada». Y pidió ser enterrado en el cementerio del lugar.

En medio de la gravedad aconteció un terremoto. La tempestad, el viento, los ladridos de los perros despertaron a Frida y a Lawrence. Dentro del ruido fue creciendo el trueno del terremoto. Las vigas del techo crujieron, los muros temblaron. Frida quiso esconderse bajo la cama con Lawrence. La debilidad de este no le permitió moverse. La muerte se alejó esta vez de la pareja.

Lawrence se recuperó lentamente. Dictó a Frida el principio de un cuento que reflejaba algo de su experiencia inmediata. Cuando recobró un poco de salud, volvieron a Taos, al rancho en la alta montaña.

Lawrence mejoró. Tras una estadía en Ciudad de México, regresaron a Europa. Moraron en Suiza, Italia, Francia. El 2 de marzo de 1930, D. H. Lawrence falleció en Vence, a orillas del Mediterráneo. Frida refiere que le enterraron en el cementerio del pueblo, modestamente; arrojaron mimosas sobre la tumba fresca y ella dijo: «¡Adiós, Lorenzo!».

Lo excepcional en Lawrence fue su voluntad de vida, su amor hacia la naturaleza cuyos cambios, deshojamientos y retoños, expresaban la infinita posibilidad del renuevo. Frida, mujer hecha para Lawrence, capaz de completarlo en la magia de una feminidad telúrica, apunta:

> Cuando leo a Esquilo y Sófocles, entonces sé que Lawrence es grande. Es como ellos, más grande en la parte de su obra en que las pasiones humanas se hinchan y se hunden, se mezclan y chocan entre sí. La muerte está siempre entre bastidores y la brevedad de la vida constituye el acento más furioso de la acción. La vida no es vida sino cuando hace parte de ella. No como en la concepción cristiana que separa la muerte de la vida y dice que la muerte viene después. No, la muerte está siempre allí. Creo que la siembra más grande que nos trajo la guerra fue esa reincorporación de la muerte en nuestra vida.

Frida no era una intelectual. Su conocimiento procedía de la existencia aceptada con fervor. Sin embargo, esta admirable concepción que convierte a la muerte en uno de los elementos de la vida no sólo coincide con el sentimiento de Hesse, expuesto en el capítulo anterior, con los ritos de muerte y renacimiento celebrados en forma ceremonial o de pura interioridad, sino con proposiciones seculares de la mística oriental como las que formula desde hace más de sesenta años Krishnamurti, cuando explica que no se debe ver la muerte en la lejanía, en el futuro, sino en el presente, porque es la esencia de lo transitorio, por lo tanto de la vida. No hay dos partes: la vida y luego, como fin de ella, la muerte, semejante a un despeñadero, a un abismo sin fondo. Sin muerte no habría vida, no habría nacimiento. El pecado original del cristianismo es haber enseñado a no amar la vida. Y nuestra

civilización está enferma de desapego vital, entendido este de manera ritual, mágica, religiosa. Por eso mismo padecemos del terror a morir. El furor de vivir es un modo desesperado de huir de la muerte, pero más bien acerca a ella. No hay sensatez alguna en el modo como confundimos la excitación con la vida y la nada con la muerte.

Pero en Lawrence todo es rito de amor hacia la vida. En su cuerpo desgastado por la enfermedad persistió, hasta el fin, esa pasión. Aldous Huxley, quien fue su amigo y le amó, recuerda:

> La vitalidad tiene la atracción de la belleza y, en Lawrence, había una fuente continuamente fluyente de vitalidad. No dejaba de manar en él y, de tiempo en tiempo, alzaba una vasta explosión de espuma brillante e iridiscente, mucho después de la hora en la que, según las reglas de la medicina, hubiera debido morir. En los dos últimos años era como una llama que ardía, que ardía mediante el milagroso desprecio del hecho que no había ya combustible para justificar su existencia.

Durante esos años últimos, D. H. Lawrence, el peregrino solitario, el puritano escandaloso, el predicante apocalíptico, escribió dos libros fundamentales, fruto de su trato interior esplendoroso con la muerte: *El hombre que murió* (mal llamado *El resucitado* en español) y *Apocalipsis*, este último publicado cuando ya no estaba más entre los suyos. Ambas obras, escritas por un moribundo, irradian un poder de vida inagotable. Constituyen un canto al mundo, una exaltación del hombre en la diversidad de sus proyecciones como individuo y ser colectivo, un reconocimiento apasionado del cosmos, un mensaje y una suma de saber y de sabiduría en el orden del espíritu, del cuerpo y del alma.

Lawrence, religion y esoterismo

Cuando en los capítulos iniciales de Apocalipsis, Lawrence evoca las prédicas de los clérigos no conformistas, secta a la que pertenecía su

padre, minero, y cuyas enseñanzas moldearon su infancia, reencuentra el ambiente de las capillas metodistas, allá en la monótona región de los Midlands, en su feo pueblo de Eastwood, cercado Nottingham, y advierte que dicho texto bíblico constituye el verdadero evangelio popular, el evangelio de una religión de venganza, poder y glorificación de los débiles, el mensaje milenarista de odio de los pobres contra los ricos, que ha alentado las revueltas de clase hasta cuajar en una teoría con visos científicos y utópicos: el marxismo.

Lawrence en las postrimerías de su vida regresa a ese texto bíblico y al pensamiento de Jesús. Quiere ponerse en paz consigo mismo, con su infancia, con el mundo, con Dios. Quiere poner en claro sus conceptos, ideas y sentimientos. Quiere también prestar testimonio antes de irse. Quiere, finalmente, predicar su propio evangelio.

Lawrence, formado por una secta protestante de predicadores, reaccionó contra las prédicas, predicando sin cesar. Quedó marcado más allá de lo que él mismo suponía. Su gran debilidad como artista fue su manía predicadora, su obsesión de moralista impenitente. No cejó en ese empeño pese a que predicaba contra todo tipo de prédica, salvo la suya, por supuesto. Se enredaba entre su deseo de libertad y su vocación de profeta. Ningún profelizador puede ser libre; está alienado por su prédica, por su mensaje, aunque este se presente como revelación o como antiprofetismo. Lawrence ha perdido terreno, como artista, en razón de esa voluntad protestante, de protesta constante. ¿Será consecuencia de la formación no conformista? En cualquier caso, Lawrence alcanza el más notable fracaso artístico cuando alcanza también a escribir su obra más ambiciosa, en el campo de la prédica religiosa. *La serpiente emplumada*, libro de pesadez insoportable, de virtud novelesca sacrificada en aras de sus temas predilectos a los que quiso dar particular énfasis, constituye pura y llanamente la invención de una nueva religión. A falta de poder adherir a alguna de las religiones o sectas existentes, cuyos contenidos y

propósitos rechazaba su no conformismo, inventó, en forma de novela, una religión fundada en los dioses aztecas, ellos mismos emanados de las grandes concepciones cosmogónicas mayas.

Obra recargada, con trozos magistrales, poemas que son himnos recreados al estilo de los originales indígenas, ceremonias, rituales, saqueos de santuarios católicos, rebeliones de nativos fanatizados por la prédica de don Ramón, quien, finalmente, toma el poder y decreta el culto obligatorio de los antiguos dioses. Lawrence rectifica, a su manera, la Revolución mexicana. La convierte en una cruzada religiosa de rescate de los cultos prehispánicos. Kate, la protagonista, es una inglesa que se regenera al contacto de estos hombres animados por la fe de los ancestros. Inclusive la sexualidad adquiere, para ella, una nueva dimensión.

Los personajes son simples esquemas simbólicos: están predestinados por Lawrence para vivir esa aventura mística y social. No tienen autonomía novelesca alguna, como tampoco la tiene la trama de la narración. Lo más válido son los himnos que Lawrence intercala en la acción, inspirados en los poemas religiosos aztecas, mayas, quichés. Un biógrafo de Lawrence, Daniel Gillés, desvela certeramente las motivaciones de Lawrence:

> Al escribir *La serpiente emplumada* quizá buscó menos resucitar aquella religión desaparecida que crear y vivir, en el espacio de un libro, su propia religión. El profeta frustrado que estaba en él así se dejaba ir a su revancha: realizar en la ficción esa nueva iglesia que, por carecer de discípulos, nunca pudo edificar en la realidad.

Lawrence reitera la misma intención en su libro *Apocalipsis*. Pero esta vez no narra, no pretende crear una ficción novelesca; se dedica a interpretar, a su manera, la visión de San Juan de Patmos. Y esta vez acierta, porque se limita a vivenciar un texto que conoce bien. Lo que resulta engolado y falso en *La serpiente emplumada* se vuelca aquí en arrebato de amor a la vida, en confrontación íntima con la muerte y el cosmos,

en develamiento de mitos y símbolos, en hechos existenciales que revisten los pensamientos de corporeidad frágil y hermosa. Esta vez Lawrence expone sabiduría. Entre *La serpiente emplumada*, por una parte, y, por otra, *Apocalipsis* y *El hombre que murió* (*El resucitado*), medió la prueba de Oaxaca, creció de manera avasalladora la presencia de la muerte. El alma religiosa de Lawrence exigió su cumplimiento dialéctico y espiritual antes de transmutarse o disolverse en la muerte. El escritor se encaró con su destino de predicador y de profeta. Quiso concretar sus aspiraciones, sus necesidades metafísicas, su ética, su comprensión del mundo en distintos niveles: dinámicas del poder y del amor, del individuo y del ser colectivo, de la cultura y de la vida. Se convierte en el protagonista real de esas dos obras, la una novelesca y la otra ensayística y este nuevo personaje resulta vivo, contrario a las imágenes muertas de *La serpiente emplumada*, a esos esquemas carentes de sangre, magia, carne. La misma religión propuesta en ese libro resulta reiterativa y confusa.

Ahora deja al descubierto los veneros espirituales que nutrían su inteligencia huracanada, su voluntad de renovación, su pasión de vida. Lawrence estaba instruido en cuestiones de esoterismo, pero le interesaba poco ese tipo de conocimiento. Fue siempre reacio a frecuentar sectas, círculos de iniciados y no aceptaba la adhesión a iglesia alguna. En sus cartas y en otros escritos, se muestra contrario a determinadas escuelas de desarrollo interior (por ejemplo, la enseñanza de Gurdjieff); también a las religiones y a las ascesis de renunciamiento. En carta a Catherine Carswell afirmó: «Se necesita un hombre y una mujer para crear cualquier cosa». «Rechazaba el orgullo sexual del solitario —cuenta Catherine Carswell— y del anacoreta, pues ese orgullo era la negación de la vida en sus fuentes.» La alquimia, el ocultismo, el iluminismo decimonónico, las hermandades Rosacruz, apenas pudieron interesarle como elementos de apoyo para otro tipo de desarrollo. Sin embargo, su alma esencialmente religiosa le obligaba a buscar alguna comuni-

cación con el más allá, algunas formulaciones escatológicas. Opuesto como era al cristianismo, se volvió hacia los pueblos antiguos —celtas, etruscos—, hacia las religiones paganas, los mitos de la antigüedad, los misterios mediterráneos, los cultos animistas, los rituales de iniciación, muerte y renacimiento, los dioses oscuros de los indios mexicanos, los dioses del antiguo Egipto. Mezcló ese conocimiento con su amor a la vida, su vehemencia existencial, su pasión por la naturaleza, su respeto por la sexualidad, a la cual quería remozar en las aguas del origen, en las nupcias con el cosmos. Saturado por la Biblia, no pudo nunca desprenderse de su contenido, pero acometió la atrevida empresa de interpretarla a su modo y en relación con lo que pudiera aplicar a su prédica. Rimbaud quería cambiar la vida. Lawrence proponía renovarse en la reanudación de los vínculos con el cosmos y la naturaleza, a través de mitos y símbolos reactivados. Mientras Hesse miró hacia el futuro esotéricamente, proponiendo el despojamiento y el estar preparado para la gran renovación nacida de la muerte, Lawrence también advirtió que se avecinaban, entre matanzas y catástrofes sociales, inmensos cambios, nuevos estados de conciencia, pero creyó en el regreso a las fuentes. Por momentos incurrió en el error que Sinclair señaló en Pistorius: el de mirar hacia atrás, el de caer en una suerte de arqueología cultural. Pero el calor humano de Lawrence convertía esas inmersiones en el pasado religioso, en reencuentros deslumbrantes de poesía, carnalidad y misterio.

Lawrence también aceptaba la ley de la contradicción, pero no logró armonizar sus contrarios, como Hesse. Oscilaba sin cesar y sin retención entre el llamado del yo individual y el del yo colectivo: entre la vocación de soledad —de lobo estepario— y la aspiración hacia una fraternidad ecuménica; entre la vía del amor y la del poder; entre el rechazo a la ascética mística y el misticismo de la sexualidad; entre la adoración de la mujer y la exaltación de la amistad varonil; entre el repudio nihilista de la civilización y su condición misma de hombre culto; entre un puritanismo atávico de

predicador salvacionista y un deseo de paganismo, de sensual inocencia, de sana animalidad. Cuando andaba entre aristócratas, añoraba la clase proletaria en la que nació; cuando estaba entre gente de la clase inferior, reaccionaba contra la chatura y la uniformidad de la misma. Lawrence vivió con pasión incontenible sus oposiciones y, de no haber sido por su manía edificante, la cual exigía una crítica en función de coherencia y logicidad aristotélicas que él no respetaba, no cabría sino aceptar su obra en la sola verdad del arte. Mas el moralista, sin cesar, pretendía sujetar al artista. De modo que Lawrence obligaba al lector y al crítico a juzgarle en función de sus actitudes, ideas, proposiciones intelectuales y religiosas, conceptos sobre la cultura, la historia, la sociedad, todos los cuales adolecían del defecto de arbitrariedad antes señalado. En el orden imponderable de la creación artística, no importa ser arbitrario, hasta absurdo, pero sí en el de formulaciones conceptuales, moralistas y sociológicas.

Apocalipsis y *El hombre que murió* (*El resucitado*) constituyen dos acabados ejemplos de la contradicción insalvable en la que vivió y murió D. H. Lawrence. En el primero de estos libros exalta el yo colectivo, el sentir ecuménico, y afirma, sin ambages, casi identificándose con la masa, que el verdadero evangelio del cristianismo entendido como religión popular no son las Escrituras sino el Apocalipsis; que la doctrina de Cristo es para individuos, para los fuertes (por eso pueden perdonar, amar, sacrificar), mientras que las visiones de San Juan de Patmos y sus proposiciones milenaristas de venganza y destrucción responden al sentimiento de la mayoría, al gran ser colectivo ávido de poder. En *El hombre que murió* imagina una ficción atrevida que termina en la conversión del resucitado al más indeclinable individualismo, con ribetes esotéricos y cumplimiento erótico en el Misterio de Isis. Por lo demás, el propio Lawrence no cesó de debatirse entre las exigencias de su naturaleza individualista que le identificaba con el ser adánico y le movía a buscar la compañía de la mitad femenina para revivir la aventura edéni-

ca, en una fuga perpetua y una nostalgia profunda del Paraíso perdido; y los reclamos de lo que él llamaba su yo colectivo, los cuales alentaban su vocación de reformista, predicador, creador de religión, jefe de grupo (¿acaso no estuvo empeñado en dirigir a sus amigos hacia la fundación del *Rananin*, colonia de elegidos que iniciarían una nueva vida bajo su dirección?). En el primer aspecto era sacerdote de Cibeles y de Afrodita; en el segundo, soñaba uniones de fraternidad de sangre y acercamiento físico, ritual, entre hombres.

Lawrence, gran individuo, aristócrata, solitario, lobo estepario, escribió *El hombre que murió*; Lawrence participante colectivista, descendiente de mineros, predicador y milenarista, escribió *Apocalipsis*. Entró en los dominios de la muerte escoltado por la misteriosa y mística Isis, que avanza buscando los pedazos de Osiris, y el ángel poderoso que posa un pie sobre la tierra y otro sobre el mar, ruge como el león y da a Juan de Patmos un libro para comer. El saber y la sabiduría religiosos de D. H. Lawrence se volcaron íntegramente en estos dos libros escritos en presencia de la muerte.

"El resucitado"

Aldous Huxley, quien fue tan leal a Lawrence y trató tanto de comprenderle, debía estar cansado entonces del don de sí al amigo, cuando se limitó a calificar *El hombre que murió* de «encantador y emocionante relato del milagro, por el que siempre esperó en lo más profundo de su entendimiento contra toda certidumbre que se lo negara». La ligereza y elusión con que se refiere a ese relato relativamente breve, deja en suspenso el juicio y la definición del mismo. ¿El milagro será la resurrección o el despertar de la sexualidad en la sublimación mística? Lo importante consiste en admitir que Lawrence escribió este novelín en un momento último, con singular lucidez de composición y expresión. Logró no so-

lamente un acierto artístico, desde el punto de vista narrativo, sino una catarsis y una liberación de ciertas obsesiones y desencantos suyos. En primer lugar, pareció alejarse del predicador y del moralista impenitentes. En segundo lugar, creó una de las más delicadas ficciones poéticas suyas exaltadoras de la fragilidad y, al mismo tiempo, del vigor indetenible de la vida. Finalmente, unió los términos del deseo y de la sexualidad con los del misterio religioso, sin incurrir en los excesos y el mal gusto de *La serpiente emplumada*. Esta vez los protagonistas de la historia están vivos, tienen autonomía novelesca, no son simples esquemas parlantes. La atmósfera que envuelve los dos momentos y situaciones que componen el relato, despide honda fragancia, secreto resplandor, y los toques impresionistas de paisaje y despliegues florales ahondan los movimientos del alma.

El tema es audaz, inclusive blasfematorio. El mundo esplende. Un gallo airoso, estallante, cuyas vicisitudes en el corral de una humilde choza de campesinos describe Lawrence con incomparable maestría y humor, simboliza la naturaleza pictórica. Su canto en el amanecer despierta a la pareja de campesinos y «en aquel mismo instante, el alba aún en ciernes, otro hombre acaba de despertar de un largo sueño», en una cripta horadada en la roca de una caverna. Está exhausto, aterido, colmado de dolor y de frío. Tiene atadas las piernas, le cruzan el rostro y el cuerpo vendas heladas. Estaba muerto. Ahora regresa a la vida, pero sin apetencia alguna por ella. Siente náuseas, rechaza el movimiento, quiere abandonarse a la inercia, recuerda con horror lo vivido. Sin embargo, la vida está allí, imperativa aunque remota, y el hombre «obedeciendo a un impulso ineludible» se incorpora. Sabrá más tarde, pese a que lleva «el vicio de la muerte», que el cuerpo tiene su propia determinación vital y que la vida es una enorme resolución, una ola invencible, tanto más cuando la hincha el deseo. Le espanta regresar «después de todo lo pasado». La idea de comprometerse con misión alguna, de entregarse a obra alguna, le resulta intolerable. Había sobrevivido a su misión,

después de cumplirla. Ahora no quería convencer más nunca a nadie ni verter hacia los demás su existencia, la cual por fin sentía suya. Ese hombre, como se lo supondrá el lector, era Jesús.

La primera parte del relato expone la imposibilidad de Jesús para negarse a la invasión de la vida en su cuerpo herido y en su alma desencantada. Por más que carezca de gana vital, por más que la muerte le sea apetecible, la marea de la vida le inunda y el gallo parece rematar con su presencia siempre en movimiento, aquel flujo arrollador. Lo que resulta inexorable es negarse a volver a ser «el Excitador, el Mesías, el Maestro». «Lo que se acabó, se acabó, y para mí el fin se ha cumplido», dice a Magdalena, con quien se encuentra. Esta sigue viendo en él al crucificado envuelto en el destello de su gloria y lo vuelve a desear turbiamente. Pero Jesús quiere ser un hombre y nada más. No está dispuesto a resucitar entre los muertos para buscar otra vez la muerte. Aún no se siente capaz de vivir, pero tampoco de volver a morir por una misión, ni por servir a los suyos. Con escritura sobria, directa pero también poética, Lawrence penetra en las reacciones sutiles y vehementes del resucitado; describe su trato con los campesinos en cuya cabaña se hospeda, con Magdalena, con los viajeros que cruza en el camino. El realismo tiene trasfondo. Lo descrito en primer plano se proyecta hacia un ámbito de mito y misticismo. Jesús se encamina a la ciudad llevando el gallo que compró y, en un gesto simbólico, lo suelta para que viva su reino entre las gallinas que satisfacen su apetito. Y medita ahora:

> «No podré acercarme a nadie, puesto que todos, en la hora de la reivindicación de su yo, tratarán de imponerme una violencia y violarán mi íntima soledad».
>
> Ante él se desarrollaba el espectáculo de locura que ofrecían las gentes y los pueblos, las sociedades, en su lucha por imponer la violencia, ya fuera a un solo hombre o a todos los hombres. Hombres y mujeres combatían igualmente enloquecidos por el temor egoísta de su propia nada.

> Pensó en su propia misión y en cómo también él había intentado imponer la violencia del amor a todos los hombres. La antigua náusea reapareció, invadiéndole. De sus contactos con el mundo no tenía otra imagen sino la del hombre que intenta violentar —y por sutil que la violencia sea— a sus semejantes.
>
> A él le habían violentado hasta hacerle morir. Asqueado, sintió que su antigua herida se abría de nuevo, y volvió a contemplar el mundo con disgusto y a temer los contactos viles que el destino pudiera depararle.

Sabía que el camino ya era sólo de él, pero no toleraba que le tocaran. Aún le poblaba la muerte. Había sentido fugazmente lo que podía despertar el deseo, viendo al gallo montar a las gallinas y los senos colgantes de la campesina doblada sobre él. Mas los pensamientos y la conciencia que suponía en los otros no le permitían abandonarse.

Luego, en la segunda parte, será el encuentro con la sacerdotisa de Isis, inmersa en su sueño místico de buscadora de Osiris, el despedazado. Ella lo encontrará en el resucitado. Las heridas, las cicatrices, las marcas de la violencia, confirmarán su creencia de que se trata del Dios e, identificada con Isis, será toda dádiva y recepción para el hombre que murió, pues esta vez él no sentirá rechazo en los pensamientos de ella. Jesús copula con la sacerdotisa de Isis, en el templo y luego en la cueva donde le brindaron hospitalidad. El mito encarna en ella. No hay más violencia ni voluntad de posesión. Fluye la vida como en el cuerpo del gallo. Pero la madre celosa —siempre la madre pulpo— prepara una trampa al extranjero y este tiene que escapar. Rema hacia el mar abierto. Y se dice a sí mismo: «Mañana un nuevo día amanecerá».

Tan sólo un gran escritor podía desarrollar un argumento semejante sin incurrir en los defectos presumibles. Lawrence lo logra porque esta historia se alimentaba de su propia existencia. A través del desencanto de Jesús y de la rebelión de su ego necesitado de afirmarse, expresa su propio

desencanto de profeta frustrado, de Excitador rechazado, y el regreso a la soledad de sí mismo. La manera como expone el regreso de la muerte mueve a pensar que está reconstruyendo en la ficción su propia resurrección, tras la agonía de Oaxaca. Los detalles, los sentimientos tienen poder de vivencia contagiosa. Y la culminación ceremonial en el templo de Isis, además de ofrecer destellos eróticos de singular intensidad lírica, parecen responder a la consumación interior del propio escritor. Es su canto del cisne: la sexualidad queda sublimada en los umbrales de la muerte.

La rebelión de Jesús responde al flujo y reflujo de la naturaleza extrema de Lawrence. Cuando escribe este relato está pensando que la muerte es un acto supremo de soledad. Se nace y se muere solo. Y deja fluir con ímpetu la parte individualista de su ser, la verdad existencial, el sentido de la propia vida como una realización interior intransferible. En este caso, coincide con Hermann Hesse cuando Sinclair descubre que la misión en la vida no puede ser elegida, definida, administrada a voluntad, y se dice a sí mismo:

> Era un error desear nuevos dioses, y completamente falso querer dar algo al mundo. No existía ningún deber, ninguno, para un hombre consciente, excepto el de buscarse a sí mismo; afirmarse en su interior, tantear un camino hacia adelante sin preocuparse de la meta a que pudiera conducir.

Hesse y Lawrence coinciden en rechazar el intelecto, capaz solamente de acumular conocimientos pero no sabiduría y efusión vital, y advierten las señales de una gran transformación del mundo humano, de la cultura y de la sociedad. Lawrence escribió en alguna parte de su vasta obra: «El mundo espera una gran ola de sangre o una gran ola de generosidad». Demian dice a Sinclair: «El mundo quiere renovarse. Huele a muerte. No hay nada nuevo sin la muerte. Es más terrible de lo que yo había pensado».

Estos sentimientos son apocalípticos. Lawrence y Hesse, como otros contemporáneos suyos, entre ellos Thomas Mann, Kafka, Joyce, Valéry, Zweig, Milosz, Rilke, Spengler, Jung, crecen y se forman antes de la Primera Gue-

rra Mundial, y el estallido y duración de aquella conflagración sangrienta les agobia cuando cuentan entre treinta y cuarenta años. Por más que hubieran advertido los síntomas de una crisis en la sociedad europea y en los valores de la burguesía confiada y soberbia de las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX, por más que en sus obras hubieran reaccionado contra ese orden, no llegaron a interiorizar el drama del hundimiento de ese modo de vivir aparentemente estable sino en los años de la Gran Guerra. Se sintieron divididos, apresados por el pasado y los fantasmas de la juventud y amenazados por el futuro imprevisible. Intuyeron que este traería derrumbes aún más graves, quebraduras intolerables, sobre todo en referencia con ese valor específico de la humana condición, llamado el individuo. Nietzsche vivió la muerte de Dios prefigurando con su locura la muerte del individuo, exaltado no obstante en *Zaratustra* hasta el temple de canto del cisne. Hesse, Lawrence y sus contemporáneos, nacidos en las décadas de 1870 o de 1880, fueron actores en la tragedia de la muerte del individuo. La mutación que se avecinaba y que aceleró la Segunda Guerra Mundial de manera alucinante, con visos de fin de mundo, auguraba la extinción de un estado de conciencia fundamentado en el culto de la persona, forma degenerada del individuo, individuo domesticado con librea de una de las personalidades sociales propuestas por la educación tradicional. De allí el poder desesperado de unas creaciones literarias que ponen en tela de juicio el lenguaje y la razón, la persona y la sociedad. Estos escritores serán los últimos testigos de un tiempo psicológico interior y lento, de un poder estar como solos, ya acosados. La Revolución rusa creó modelos de colmena y colectivismo. Desgarrados entre las seguridades insuficientes del pasado y las amenazas de uniformidad del porvenir, se asieron al *quantum* que pensaron fuese el individuo, pero renovado en un rito de muerte y renacimiento, es decir, en un acto de conciencia.

La diferencia fundamental entre Hesse y Lawrence estriba en que el primero acepta su condición de aislamiento, de lobo estepario, apenas matizado por

el mito de Josef Knecht, mientras que el segundo se siente constantemente desgarrado entre su «yo» individual y su «yo» colectivo. Ese sentimiento de participación, fruto de su vocación de predicador, le movió a buscar apasionadamente la relación con los demás hombres, a soñar con una sabia fraternidad de sangre, no obstante lo cual quedó maltrecho y vivió marginado. Pero en su caso no era elección, sino fatalidad derivada de su naturaleza demasiado personal y contradictoria. Lawrence exigía demasiado de sus semejantes, exigía una suerte de relación de alma orientada, en definitiva, y aunque él lo negara, hacia el predominio suyo. Por eso no exageró Mary Cannan cuando en el episodio del Café Royal, en Londres, tantas veces comentado y convertido por algunas admiradoras frenéticas de Lawrence en una última cena, con el escritor inglés fungiendo de Jesús y Murry de Judas, se negó en estos términos a acompañarle a Nuevo México para fundar el *Rananin*. «No, le quiero bien, Lawrence, pero no tanto como para eso, y encuentro que usted pide con ello lo que ningún ser humano tiene derecho a pedirle a otro».

Lawrence, en efecto, pedía una entrega libre a otro ser, derivada de una atracción oscura, irracional, instintiva, mágica, que fuese al mismo tiempo acto personal de superación del ego e inmersión en el ego esencial. La novela *Canguru* describe, con intensa captación poética de las contradictorias y ondeantes reacciones emocionales, el enfrentamiento entre un jefe político de una organización vagamente fascista y un escritor inglés profundamente individualista. El líder hace un llamado precisamente a la conciencia de sangre del inglés, para que se adhiera al movimiento cuyos confusos objetivos mezclan una suerte de misticismo regenerador con la praxis de poder. Somers siente a la vez atracción y rechazo por Benjamín Cooley, apodado Canguru. Lawrence es Somers pero también Canguru, y terminan —Somers-Lawrence—en la inexorable soledad.

Con esos escritores que reafirmaron el mito de la individualidad renovada en el rito de muerte y renacimiento, y liberada del personalismo

decimonónico, la civilización europea toma conciencia de su condición mortal, pero también de la inmensa mutación que se avecina, cuyo profeta más atrayente será Teilhard de Chardin con su concepto de la «planetarización» de la cultura humana y la formación de una co-conciencia colectiva en la que se reabsorberá el proceso de «individuación», hacia la «Totalización». Los escritores de la posguerra —Sartre, Malraux, Camus, Aragón, Brecht, Lowry, Miller, Faulkner, Huxley, Beckett, Durrell, entre otros— crearán a la sombra de aquellos testigos que vivieron el tránsito de una edad llamada indebidamente «Belle Époque» a otra de sombría mortandad universal. Hijos de la duda, de los derrumbamientos y del acoso del porvenir identificado con la dirección de la Historia —aunque esta no sea sino pasado y, por lo tanto, no pueda producir una ciencia de la previsión—, desarrollaron ciertos lineamientos intelectuales y existenciales trazados con anterioridad. O bien, carentes de sabiduría, que no de conocimientos, se asieron al clavo ardiente de la acción política revolucionaria; trataron de conciliar el humanismo de ayer con un nuevo humanismo difícilmente posible cuando tenía que aceptar la praxis política de la dictadura totalitaria fascista o marxista.

Sartre, hombre de mucho conocimiento y de casi ninguna sabiduría, encarna la insuficiencia del humanismo racionalista y del intelectualismo, después del apocalipsis que fue la Segunda Guerra Mundial. Carente de fines últimos, de dirección escatológica, agobiado por la fenomenología, adhiere a la Revolución convertida en divinidad, sustitución de la diosa Razón adorada por sus antepasados que tomaron la Bastilla y desataron el Terror. Sartre, como lo apuntó certeramente Claude-Edmonde Magny en sus notables ensayos sobre los límites de la literatura, además de ser parcial y arbitrario, lo cual no importaría si se remitiera sólo a la ficción, incurre en un manipuleo consistente en mezclar literatura y filosofía, quitando con ello a la primera su poder artístico, y, a la segunda, su veracidad. Conviene comparar brevemente

dos situaciones creadas respectivamente en *La náusea* y *El hombre que murió*, para apreciar la diferencia radical que puede haber entre escritores marcados por una misma circunstancia.

Antoine Roquentin siente náuseas cuando descubre la existencia fenomenológica de la naturaleza, porque queda fuera —«yo también estaba de más»— de lo que Lawrence describió como «enorme resolución» de la vida, como «marca», «gigantesca ola». Mientras Roquentin tiene miedo y se siente nauseado al descubrir repentinamente «la existencia» en la pasta de la raíz retorcida de un castaño de la plazoleta donde descansa, «masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, de una espantosa y obscena desnudez», «abundancia sobrecogedora» de las cortezas, del moho, del ruido del agua en la fuente, «olor verde y pútrido», «existencia» hacia la cual se deslizaban las cosas «suavemente, imperceptiblemente», «como esas mujeres que se abandonan al reír y dicen: 'qué bueno es vivir' con una voz babosa», el hombre resucitado es invadido lentamente por esa misma plenitud existencial de la naturaleza en sí, y despierta a pesar «del vicio a la muerte», al maravilloso deseo:

> Miró el cielo y vio surgir de la inconmensurable masa azul copos de espuma. Frente a él se esponjaba el gallo de anaranjadas plumas y se encendían pletóricas de vida las llamitas verdes en que finalizaban las ramas de la higuera. Avanzaban aquellas cosas y criaturas de la primavera, resplandecientes de deseo y ávidas de afirmarse en su ser. Venían como la espuma, resbalando en la cresta de la ola azul del invisible deseo. Habían nacido del vasto océano donde se engendra la fuerza y llegaban, palpables y coloreadas, efímeras pero inmortales.

La náusea del resucitado está provocada por los hombres y su violencia, no por la existencia en sí de las cosas. La causa de su náusea es la idea de misión, de volver de entre los muertos hacia los hombres, de estar adentro, de participar, dar y padecer. Su náusea es por desilusión, y, en cambio, la pura existencia de las cosas en sí, sin su participación,

le despierta a la vida, al deseo, al sexo. Y renace, hecho hombre. Sartre y Lawrence están en los extremos contrarios de la náusea, sentida por el racionalista francés ante la existencia que no necesita de él para ser, y por el poeta inglés ante la violencia humana apenas compensada por el flujo de la vida en sí. Mientras Roquentin desarrolla un estado paranoide, el resucitado nace a la vida. El uno nos mueve a odiar la existencia; el otro, a amarla. Así quedan plasmadas dos actitudes susceptibles de ser generalizadas a todas las letras contemporáneas.

«Apocalipsis»

Octavio Paz, en uno de sus más recientes libros de ensayos, *Los hijos del limo*, penetrante estudio de la poesía desde el romanticismo hasta la vanguardia, apunta en relación con la idea de lo nuevo y de lo moderno, que lo viejo puede acceder a la modernidad, si se presenta como negación de la tradición y propone otro comienzo. Sin duda, la novedad es una ilusión y consiste en decir lo mismo de otro modo, o en ver los movimientos desde distintas posiciones. Pero, como señala Paz, la «tradición de la ruptura» forma parte del concepto mismo de la modernidad, de la ilusión de comenzar algo nuevo. Esta actitud está en oposición con el pensamiento salvaje y la sociedad primitiva o protohistórica, cuyo empeño consistía en escapar al tiempo, en canonizar el tiempo.

La ilusión de novedad produjo el fenómeno de las vanguardias. Estas envejecen siempre prematuramente. Sin embargo, el deseo de todo artista que empieza consiste en jugar a la vanguardia para afirmarse. Y a falta de ofrecer realmente, radicalmente, una nueva visión del mundo, un nuevo modelo de comportamiento, una nueva proposición de entender la relación del hombre con el cosmos, un alma nueva —era lo que oscuramente buscaba Rimbaud mediante el revelado negativo y el desorden, el «al revés»—, transfiere a la especulación formal y del lenguaje dicho propósito.

Hay que entender la novedad simplemente como un tratamiento diverso de la materia literaria o susceptible de ser aprehendida por el arte. Los parámetros de pensamiento son los mismos y no existen creaciones de un todo originales. La novedad se cumple o formula sus proposiciones dentro de un contexto cultural establecido. Las más extravagantes negaciones, para expresarse, tienen que apoyarse en lo que niegan, sin cuya existencia no podrían sustentarse. Todo está ligado. Por eso no cabe sino la modestia a la hora de inaugurar vanguardias y novedades. Desgraciadamente, los artistas no son modestos y casi nunca advierten que sus proposiciones de novedad constituyen simples acentuaciones tónicas o paroxismáticas de procedimientos establecidos. Del mismo modo, en materia sexual, se pretende alcanzar, en nuestros días, una novedad mediante variantes gimnásticas formales e introducción de aditamentos mecánicos o cultivo de perversiones. Se confunde la liberación sexual con el exceso o el desborde pornográfico. La actual escalada sexual conduce a la impotencia. El poder de novedad, de renovación de la sexualidad, no estriba en las posiciones, sino en el modo como los individuos vivencian esa realización, cómo aman al otro, cómo se complementan en el otro, cómo a través del acto erótico entran en comunicación en el mundo. La novedad es, pues, medida interior y no gimnasia o acoplamiento formal. La actual industrialización de la sexualidad afecta en las raíces mismas del impulso erótico esa realización trascendente y aleja para siempre su poder de frescura y creación. La mecánica no otorga virtudes lustrales. Consciente de esta inmensa distorsión y esta amenaza de agotamiento, Lawrence concede por eso a la sexualidad, regresada a fuentes de misterio y amor, su poder regenerador.

Por eso Paz llama al orden y reconoce que lo viejo, lo arcaizante, puede significar comienzo cuando propone una ruptura de la tradición. Yo diría más bien una renovación, un reencuentro con vetas perdidas, tanto más, como señala Paz, cuando la verdadera modernidad «borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo».

Lawrence, cuyo fin último no era literario ni quehacer de hombre de letras solamente, hizo acto de modernidad cuando reactualizó el *Apocalipsis* de San Juan de Patmos, cuando lo injertó en las ramificaciones del drama contemporáneo, cuando encarnó los mitos y símbolos desplegados en aquel texto y, sobre todo, cuando lo entendió, mediante su relectura y desciframiento, como rito de iniciación, muerte y renacimiento del individuo y del mundo.

«El don característico y especial de Lawrence —recuerda Huxley— era una extraordinaria sensibilidad para lo que Wordsworth llamó 'los modos desconocidos de lo existente'». Siempre estuvo intensamente penetrado por el misterio del universo, y ese misterio fue para él, constantemente, un numen divino. Lawrence no pudo olvidar nunca, como hacemos generalmente los demás, la oscura presencia de ese otro que está más allá de los límites de la conciencia del hombre. Esta sensibilidad especial era acompañada por un prodigioso poder de traducir ese *otro* experimentado en forma inmediata, en términos de arte literario.

En *Apocalipsis*, Lawrence lleva a su mayor diversificación dialéctica esa sensibilidad de sentir la *otredad*, suerte de alteridad metafísica que abarca la totalidad humana y universal. El verdadero esoterismo de Lawrence estriba en esa actitud que mantuvo hasta su muerte de conocimiento poderoso e irracional de la *otredad*, presente en la sexualidad como en las estaciones, en el espacio estelar como en los astros. Por eso confiesa en la parte XXII de su libro:

> Lo que buscamos en el Apocalipsis era algo más antiguo, más grande que todo lo ético. El antiguo amor llameante de la vida y el extraño estremecimiento de los muertos invisibles, formó el rito de la religión verdaderamente antigua. La religión moral es comparativamente moderna, aun en los judíos.

Era un tender con todos los poderes del ser hacia un más allá originario, un comienzo del conocimiento mismo; era un regresar, mediante una

operación psíquica de inmensa abstracción existencial, a los manantiales edénicos, a los abismos del caos, a las fuerzas oscuras del inconsciente individual y colectivo. El proceso de la vida no es lineal, sino más bien circular, como lo ven los orientales, o en espiral, como lo intuye Teilhard de Chardin, y por eso el comienzo y el fin se están tocando siempre. No constituye una casualidad el enunciado con que se inicia la carta a las Iglesias de Asia, cuando reza: «Soy el Alfa y el Omega, dijo el Señor Dios...».

La búsqueda de Lawrence en el aspecto más elevadamente espiritual de la misma, perseguía penetrar en ese punto incandescente donde la conciencia o «el alma emocional», como decía él, «sabe con plenitud, como un río o una inundación». Para ello era menester pasar por pruebas. Y en ese punto de encuentro de comienzos y finales, de floraciones y deshojamientos, de lumbre y de tiniebla —una suerte de éxtasis que Lawrence no logró probablemente aunque sí concibió—, cesaban necesariamente el amor y la relación personales y se transformaban en realización cósmica y colectiva.

En *El hombre que murió*, Lawrence expone la fatalidad del amor del individuo y del ideal individual, condenados a una imposibilidad. «El individuo *no puede* amar y, cuando ama, deja de ser individuo puro. Así, pues, debe reprimirse y dejar de amar.» O deja de ser individuo puro. Es lo que intenta Lawrence en ese trabajo final de interpretar el Apocalipsis. Dejar de ser individuo no es posible, en el orden físico, pero sí psíquico. Como repudiaba la ascesis del anacoreta y no era capaz de consumir su individualidad agresiva en el renunciamiento y la obra impersonal de amor, como Buda o Cristo —un Cristo no resucitado ni empeñado, en su segunda vida, en oponer resistencia al prójimo para defender su individualidad—, persigue el arrobamiento mediante una toma de conciencia de su integridad viva y de su viviente unión con el cosmos, de su participación en él. Encarna entonces el universo. Se convierte en el Adam Kadmon o en una emanación suya:

> Tan parte soy yo del sol como el ojo lo es de mí. Mis pies saben muy bien que soy parte de la tierra y mi sangre es parte del mar. Mi alma sabe que soy parte de la raza humana, mi alma es parte orgánica de la gran alma humana y mi espíritu es parte de mi nación. En lo íntimo de mi ser, soy parte de mi familia. En mí no hay nada solo y absoluto, excepto en la mente, y descubriremos que la mente no tiene existencia propia, que sólo es un destello del sol sobre la superficie de las aguas.
>
> Así, pues, mi individualismo no es más que ilusión. Soy parte del gran todo y nunca podré evadirme. No obstante, puedo negar mis relaciones, romperlas y convertirme en fragmento. Entonces me sentiré desdichado.
>
> Lo que necesitamos es destruir nuestros nexos falsos, inorgánicos, sobre todo los vinculados con el dinero, y restablecer los nexos orgánicos, vivientes con el cosmos, el sol y la tierra, la humanidad, la nación y la familia. Empecemos por el sol y el resto sobrevendrá poco a poco, poco a poco.

Para llegar a esta toma de conciencia, Lawrence rastreó en el texto de Juan de Patmos los símbolos seculares encubiertos o desvirtuados por los escribas o los correctores de este; las huellas de los rituales y de la sabiduría pagana, anteriores al cristianismo; el sentimiento del cosmos vivo y compartido por la humanidad; los Misterios que sirven de apoyo a la estructura apocalíptica misma, en la que sustituyen la experiencia puramente individual de la iniciación pagana por la idea judía del Mesías y de una salvación postergada.

Afloran las grandes presencias míticas y místicas. Jesús ya no es el sacrificado, el crucificado, sino el «Espléndido Supremo» entrevisto por Ezequiel y Daniel. Para Lawrence es el Impulsador del Cosmos, el Cosmocrátor, el Cosmodínamos, el no nombrado, «el vastísimo señor cósmico erguido entre las siete lámparas eternas de los planetas arcaicos», portando en la diestra las siete estrellas del Oso. De su boca sale la espada de doble filo, el

arma poderosa del Logos, y su rostro resplandece y ciega como la luz del sol. Lawrence insiste en señalar que esa representación nada tiene que ver con el Hijo de Dios, con el manso Jesús. Además lo identifica con Hermes, dominador del Hades. El Señor del Apocalipsis será convertido por Juan de Patmos o los escribas ulteriores, en el dios de la venganza contra Roma. Así se desarrolla, paralelamente a la religión individualista de amor predicada por Jesús, una religión colectivista de poder simbolizada en el Señor terrible del Apocalipsis, más acorde con Jehová, si venimos a ver, pero dotado de atributos heredados del paganismo.

Como en una representación intemporal y grandiosa —así presenta Lawrence las secuencias del Apocalipsis— intervienen los cuatro jinetes, los cuales, según cree, proceden del paganismo y representan las cuatro naturalezas dinámicas del hombre; el Cordero, que difícilmente esconde al León; Apollyon, remedo de Hades; Adonai, el dios de la tierra; los Dioscuros o Kabari; los cuatro ángeles que retienen los vientos mientras dura una parte de la tragedia y cuyo origen habría que buscar en la mitología caldea, hasta culminar en la lucha de la Mujer y el Dragón, la fuga de esta al desierto y la arremetida de Miguel y sus ángeles contra las huestes de la fiera, antigua serpiente, forma del Diablo, de Satán, pero en la que Lawrence reconoce, con razón, un símbolo del esoterismo mediterráneo significando la fuerza universal, la gran Serpiente solar o nocturnal que adoraron los más diversos pueblos de la tierra. Esta vez queda vencida en aras del advenimiento del Mesías, y Lawrence relaciona la crisis de la sociedad contemporánea con esa derrota que le hizo perder el sentido mítico y religioso del cosmos. El pasaje fugaz de la gran ramera de Babilonia, vestida de púrpura y sentada sobre la bestia bermeja con siete cabezas y diez cuernos, tatuada de señales blasfematorias, le arranca gritos de admiración. ¡Envidia, envidia era lo que sentían los judíos pisoteados por la grande y noble Babilonia, rebosante de riquezas y esencias preciosas! Lawrence participa en el drama que

describe, vive las escenas y termina por interiorizar lo que él llama un Misterio de iniciación, muerte y renacimiento en el que simultáneamente se renovaban el individuo, para mutar su pequeño yo individual en un yo colectivo y cósmico, y el mundo, tras de su destrucción.

El desvelamiento de los símbolos y significados no se limita a estos aspectos mitológicos y culturales, sino que se extiende a los colores, los números, los objetos, en sus proyecciones esotéricas, religiosas y mágicas, de modo que la versión apocalíptica escrita por Lawrence constituye una suma y una síntesis apretada de enorme significación en dichos aspectos. Lawrence religó la escritura literaria con el lenguaje sagrado, con los símbolos antiguos, con las numeraciones pitagóricas, con el zodíaco, con los dioses del paganismo mediterráneo, con la profunda experiencia de renovación que ofrecían los Misterios, sin cuya ritualidad no se llega a comprender el alma de la humanidad precristiana, ni sus civilizaciones, ni el propio cristianismo saturado por esos ritos de iniciación, descenso al Hades y nuevo nacimiento, cuyas siete jornadas en progresión interiorizada señalaban la purificación inicial, el despertar, la contemplación, el coronamiento, la iluminación, la realeza y el renacimiento esplendoroso del alma liberada e identificada con la divinidad.

Con singular valor, Lawrence se atrevió a proponer una revolución equivalente a una redención. Su admirable esfuerzo por ofrecer una salvación a sus semejantes, le salvaba a sí mismo de la fealdad y del relajo contemporáneos. Era una ascesis por la gracia y el mito conjugados. Una ascesis sin renunciamiento y fundamentada en el despertar de la gran serpiente del amor al cosmos, derrotada por los andróginos ángeles judeocristianos, sierpe de Moisés, *Uraes* del antiguo Egipto, Quetzalcóatl en su apariencia ofídica, *Kundalini* enroscada en la base de la columna, entre las piernas, dormida en el centro sexual y que, al despertar, asciende como una gran llamarada iluminadora hasta la frente, donde puede abrir, con su empuje universal, el ojo místico.

En 1927, tres años antes del fallecimiento de Lawrence. Lindbergh cruzó el océano Atlántico en medio del asombro y la admiración de las sociedades civilizadas. Era el inicio de la era espacial. Hoy el astronauta es un atrevido navegante del cosmos. Pero probablemente carece de la conciencia mítica que le permitía a Lawrence amar los espacios celestes como una tierra de querencia. Si los técnicos de la era espacial pudieran sentir el universo como Lawrence, sus hazañas, de por sí extraordinarias, adquirirían un sentido espiritual vivificador. El párrafo que transcribo a continuación denota esa espiritualidad lawrenciana que tornaba orgánico el mundo, vinculándolo con el alma individual y el ser colectivo, encarnándolo:

> Ni por un momento imaginemos que vemos el sol tal como lo percibían las civilizaciones antiguas. Todo lo que vemos es una pequeña luminaria científica, que ha menguado hasta las proporciones de una bola llameante de gas. En los siglos que precedieron a Ezequiel y Juan, el sol era todavía una soberbia realidad, los hombres obtenían de él fuerza y esplendor y le daban a su vez homenaje, esplendor y gratitud. Pero en nosotros está rota la relación, están muertos los centros sensibles. Nuestro sol es muy distinto del sol cósmico de los antiguos, muchísimo más trivial. Podemos ver lo que llamamos el sol, pero hemos perdido para siempre a Helios y más aún al gran orbe de los caldeos. Hemos perdido el cosmos al perder toda relación sensible con él, y esa es nuestra tragedia fundamental. ¡Qué es nuestro deleznable amor por la naturaleza —¡la naturaleza!— si se lo compara con la soberbia convivencia anterior con el cosmos y con el verse honrado por el cosmos!

¿Qué pensarán los alunizadores norteamericanos, tan triunfantes, de un punto de vista tan particular como el siguiente formulado por Lawrence?:

> Y hemos perdido la luna, la fría, refulgente y siempre cambiante luna. Es ella la que quiere acariciar nuestros nervios, calmarlos

> con la sedosa mano de su resplandor, devolverles la serenidad con su fresca presencia. Porque la luna es la señora y madre de nuestros acuosos cuerpos, el pálido cuerpo de nuestra nerviosa conciencia de nosotros mismos y de nuestra húmeda carne. La luna nos serenaría y curaría como una fresca y grande Artemisa entre sus brazos. Pero la hemos perdido, la pasamos por alto en nuestra estupidez, y ella nos contempla airada y nos fustiga con nerviosos latigazos. ¡Oh, cuidaos de la airada Artemisa de los cielos nocturnos, cuidaos del rencor de Cibeles, cuidaos del ánimo vengativo de la cornígera Astarté.

Lo transcrito resulta, sin duda, para muchos pueril, recargado, enfático. Poco sentido deben encontrarle los críticos estructuralistas de nuestro tiempo o los del lenguaje, para quienes la literatura es una envoltura textual de la que se habla en términos de plasticidad, semiotismo, textura, signos en rotación, como escribió Octavio Paz. Si bien la literatura no puede fundarse sino en el lenguaje, este tendrá mayor o menor vibración, interioridad, vitalidad, en función de lo que exprese. Desde un punto de vista artesanal, el escritor no trabaja con los modos de ser de la realidad, sino con los del lenguaje, pero en tanto que ser humano, está determinado por su biografía y su circunstancia, por la realidad. A veces uno puede preguntarse, ¿en qué medida el quehacer literario entorpece o deforma la expansión de la vida y la posibilidad de descondicionarse? La alquimia verbal no debe convertirse en fin sino en medio y la acción vital debe preceder al hecho escritural o apoyarlo, y puede ser calificado de desgracia cuando la vida no es sino escritura. D. H. Lawrence resolvió esta relación contradictoria entre la literatura y la vida declarando rotundamente que su lema era: «Arte por mi bien».

Sin duda, la obra de Lawrence, desde un punto de vista rigurosamente literario, adolece de inmensos defectos y, en más de una ocasión, constituye un fracaso. La escritura novelesca o poética tiene sus propias exigen-

cias y Lawrence no las atendió suficientemente. La realización del alma le importaba mucho más que la realización estética. De manera deliberada puso la escritura por entero al servicio de su bien: prédica, mensaje, buceo en su inconsciente, conciliación de sus oposiciones, experimentación de la *otredad*, oleajes y tempestades de las pasiones, encarnación de los mitos. No se preocupó por los problemas de estructura novelesca, lenguaje, formas. Se dejó ir a la expresividad, sin reticencias. Por eso su novelística y cuentística responden a un concepto de desarrollo lineal y tradicional. Lawrence no renovó los modos literarios. Por otra parte, sus proposiciones, por más ferviente y poéticamente que fueran expresadas, no pueden interesar a los racionalistas ni a los descreídos de nuestra edad oscura. Empero causaron impacto algunos libros suyos, en parte por las persecuciones judiciales de que fueron objeto, en parte por el lirismo erótico de sus descripciones sexuales. Hoy en día, los atrevimientos de Lawrence resultan juego de niños en comparación con cualquier texto de Miller o de Burroughs. De modo que, en su caso, no cabe relacionarlo con movimiento alguno de vanguardia o renovación literarias.

Rimbaud renovó la poesía buscando cambiar la vida; no habiendo logrado su propósito, perdió interés en la literatura. Su renuncia fue fruto de un malentendido. Hesse concilió la literatura con la búsqueda del ser y de la armonía existencial. No sacrificó jamás el arte de escribir a la prédica, aunque también trabajó para cambiar la vida. Lawrence empeñó el arte en la tarea agobiante de proponer una mutación total del individuo y de la sociedad, ahondando en esos «modos desconocidos de lo existente» (Wordsworth), regresando a una conciencia mágica, restableciendo los nexos emocionales y míticos con el universo y sus representaciones simbólicas. Rimbaud fue presente devorado. Hesse, intuición para el futuro. Lawrence, regreso a las fuentes. En cualquiera de estas situaciones, la experiencia cumplida pasa por los rituales de muerte y renovación. La vida fue comprendida como rito de pasaje.

Al desentrañar en el texto apocalíptico judío la soterrada presencia del alma pagana griega, mediterránea, oriental —civilizaciones del antiguo Egipto, de Caldea, del mar Egeo, de Efeso, de Babilonia—, Lawrence realizó, sin proponérselo, una obra valiosísima de arqueología cultural en el campo de la literatura sagrada. Pero su intención no era esa, sino redescubrir, antes de morir, su relación con el mundo y situarse en el centro de esta unión, de este religamiento, renacido y presto a reabsorberse en el cosmos divinizado. Su escritura ofrece el testimonio apasionante de ese tránsito. Convertido en héroe solar, nos mira ahora en el espacio sideral.

Marcos Vargas, héroe y antihéroe del nuevo mundo

Cuando Sarmiento, desde el fondo de su argentinidad contradictoria y apasionada, declara en el segundo capítulo de *Facundo*: «Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia...», crea mediante esa antinomia bastante falsa, uno de los motivos fundamentales de la narrativa latinoamericana.

No me propongo contradecir a Sarmiento, quien, por lo demás, era pura contradicción genial, pero salta a la vista que tanto en lo criollo como en lo europeo obran impulsos de barbarie y de civilización, y que la inteligencia no fue ni es exclusivo atributo de Occidente, como tampoco lo es de la América aborigen la falta de ella. Nuestra criollidad contiene y contuvo formas de inteligencia creadora y barbarie regresiva. Lo que está arriba está también abajo, idéntico pero invertido, según reza el arcano.

Lo que deseo destacar es la intuición sarmientina de la gran presencia telúrica como fuente de inspiración literaria. Allí acertó. El tema de los «escenarios naturales» y de la lucha del hombre en o contra la naturaleza

alimentó el arranque de nuestra literatura. Estos motivos propician la formación de un ciclo novelesco de aventura con participación del héroe como personaje central. El héroe de la novela latinoamericana resulta pariente cercano o lejano del héroe clásico, pero con rasgos propios. La aventura descrita implica desplazamiento espacial, enfrentamiento con pruebas violentas y cambios psicológicos. Las hazañas espectaculares y el viaje por los grandes «escenarios naturales» —pampas, selvas, ríos caudalosos— desencadenan también reacciones emocionales que le ahondan y transforman para el bien o para el mal. Los héroes homéricos son inalterables. También lo son los héroes de las leyendas primitivas. Sus sentimientos no varían con los sucesos y pruebas. Son siempre iguales a sí mismos. En cambio, los héroes de las novelas latinoamericanas del ciclo de aventura tienen vida psicológica, fluctúan, alteran sus sentimientos. Sin duda se estaba aún lejos del relato introspectivo, de los buceos en el mundo oscuro del inconsciente, de la navegación interior por los meandros del alma, pero ya despuntaba un estado de conciencia existencial del que adolecen los héroes monolíticos de los poemas sagrados de la antigüedad, de la era homérica o de los mitos y leyendas primitivos. La novela del ciclo geográfico y épico latinoamericano se acerca y se separa al mismo tiempo de aquellas creaciones clásicas o salvajes. El acercamiento produjo el llamado realismo mágico cultivado con tanto éxito por autores como Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. Los puntos de contacto con el trasfondo mítico no moderno inspiraron una creatividad novelesca que mezcló la realidad objetiva con la realidad mágica, en función sincrónica de valores históricos, sociales, psicológicos y culturales específicamente americanos. El héroe de nuestras novelas fundadoras y también de otras producciones literarias más recientes responde a la estructura mítica que, con acierto y voluntad crítica metodológica, estudiaron numerosos investigadores de fecha reciente.

A lo largo de este trabajo sobre creaciones literarias modernas he señalado insistentemente, pero de manera no sistemática, supervivencias mágicas, rituales, esotéricas y religiosas propias de la antigüedad o de un conocimiento tradicional inherente a minorías iniciadas. Conviene ahora precisar que estas relaciones dieron lugar a un método de interpretación crítica inspirado en el estructuralismo, del cual es muestra valiosa, por ejemplo, el libro de Juan Villegas titulado *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Planeta, Barcelona, 1973), basado en los trabajos de Joseph Campbell, enriquecidos con los de Mircea Eliade y Carl Gustav Jung[31].

Villegas expone las posibilidades y limitaciones de lo que llama «método mítico» y postula una terminología adecuada a sus propósitos de la que no dice ni hace uso deliberadamente, a fin de que estos ensayos no pierdan su carácter de libre aproximación poética al tema planteado[32]. Al resumir el esquema de Campbell sobre la estructura mítica del héroe, Villegas señala que esta no basta para el trabajo de valoración sobre novelas modernas, ya que se ciñe al ideal clásico, tradicional, de personajes semi divinos, y concede entonces valor complementario y enriquecedor a las unidades míticas (o *mitemas*, como él dice) de los ritos iniciáticos en las sociedades primitivas. Pero al referirse insistente y constantemente en sus análisis a los ritos de iniciación y hasta al señalar, mediante citas escogidas de otros autores o consideraciones propias, el motivo y unidad simbólica con valor determinante del «morir-renacer», se abs-

[**31**]_ Joseph Campbell, *El héroe de los mil rostros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959; Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano, Ritos y simbolismos de iniciación*.

[**32**]_ Precisión de conceptos por parte de Juan Villegas: los arquetipos pueden ser tanto *motivos* como *temas*: arquetipo es, pues, una situación. Mitema es una unidad del mito; *mitologema* es una unidad de la mitología. Imagen connota la idea de reproducción.

tiene de relacionar este con la mística de cuyo contexto se desprende dicho ritual. Tampoco relaciona los ritos de iniciación de las sociedades cerradas primitivas con su culminación y desarrollo esplendoroso en los Misterios de las sociedades abiertas de la antigüedad en el Mediterráneo y el Asia Menor: Grecia, Egipto, Tracia, Capadocia, Siria, Frigia, Persia. Semejante carencia, propia de una formación verbalista y racionalista con mucho apoyo metodológico impartida en niveles universitarios, se traduce en una aproximación *por fuera* y en forma mecánica de lo que constituye materia viva de existencia y transformación espiritual. Mucho más que los ritos primitivos de iniciación influyeron en nuestra cultura y en las artes todas, principalmente en la literatura, los misterios de Eleusis, de Atenea, de las Cabires y Coribantes en Hélade, a los cuales afluyeron los misterios de Isis y Osiris del antiguo Egipto, comparables con los de Adonis en Persia, los de Mitra en Frigia, los de Cibeles y Atis en Capadocia, los de Artemisa en Roma, los de Hécate en Tracia, los de Zeus y Dionisos en Creta. ¡Cuánta razón tiene Aldous Huxley cuando reacciona en su extraordinario ensayo *Las puertas de la percepción* contra las humanidades verbalistas y racionalistas propias del *scholar*, que excluyen del campo del conocimiento cualquier forma no verbal y repudian la toma de conciencia directa de los hechos existenciales!

Los Misterios de la antigüedad ampliaron los ritos de iniciación hasta convertirlos en representaciones sagradas y secretas de profunda belleza simbólica, amplio poder sincrético de mitos y cultos intensamente subjetivos y elevado sentimiento religioso. El arte occidental está saturado de ese trasfondo místico cuyas etapas hacia el renacimiento psíquico implicaban ceremonias de purificación inicial, seguidas de pruebas impactantes, como diríamos hoy, para obtener la iniciación y lograr el despertar de un nuevo estado de conciencia mediante la inmersión en el Hades, las tinieblas, el barro, la muerte y acceder entonces al coronamiento (*holoclore*) mediante la contemplación previa (*epoptie*). Alcanza-

do este grado, el misto había renacido y gozaba de una heredad de perfección. Las tres jornadas finales, más exigentes y menos practicables, conducían a la realización mística plena. Eran las de la iluminación, el sacerdocio y la identificación con Dios.

La cultura de la Grecia clásica, de los países mediterráneos y del Asia Menor, fundamento de la cultura occidental judeocristiana, no puede sentirse en su realidad vital, filosófica, religiosa y mitológica si no se tiene presente el universo de formas, mitos, ritos, símbolos, leyendas, formularios, oraciones, himnos, deidades y ceremonias sagradas de los Misterios cuya iniciación perseguía una meta bien definida: la palingenesia, el «morir-renacer» al cual se refiere Villegas. Las creencias animistas afirmaban que una parte del alma era terrena, inferior, y otra celeste, divina, inmortal. Mediante las pruebas de iniciación efectuadas en las tinieblas y los terrores del Hades, en las que participó la élite intelectual y social de la Grecia clásica, el misto moría en la parte terrena de su alma y nacía no propiamente a la vida, sino a un estado superior de conciencia vital, sagrado. Vivenciaba el Cosmos como ya no somos capaces de sentirlo y como lo añoraba D. H. Lawrence en su mensaje final sobre el *Apocalipsis* de San Juan.

El propio Villegas abunda en citas sumamente importantes sobre la condición ontológica, ecuménica, vitalicia, de los ritos de iniciación. Transcribe una opinión de Eliade, coincidente con Lawrence, según la cual, «para los modernos desprovistos de religiosidad, el Cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite mensaje, no es portador de ninguna *clave*». Sin embargo, Villegas precisa, y no le falta razón desde el punto de vista limitado del análisis literario, que no se debe «estudiar el mito o el *mitema* sólo en sí mismo porque entonces no se descubre la función que cumple en la obra». Reconoce que resultan reveladores del mundo, pero no de su funcionalidad en razón del lenguaje, que es literatura, y de la estructura de la obra.

Confieso que a mí me interesa sobre todo la manera como un artista de nuestro tiempo reconstruye o reencuentra, en función de su obra y de su vida, el valor *en sí mismo* de los ritos de iniciación, de los Misterios de la antigüedad, de lo sagrado. Tal interés anima los ensayos de este libro. No obstante, resulta que Rómulo Gallegos, ajeno por completo al conocimiento intelectual de los métodos míticos y de las ceremonias de los misterios antiguos (de quien Uslar Pietri dijo: «No hay novelista grande menos renovador y audaz en lo formal y en lo técnico...», para significar su distanciamiento de las tendencias de la narrativa de primera y segunda posguerra, pues estaba formado enteramente en la escuela de los narradores españoles del 98 y de algunos rusos decimonónicos), escribió una novela que constituye material modelo para aplicarlo al sistema crítico de Villegas y al esquema de Joseph Campbell. Esa obra se inscribe plenamente en la creación novelesca latinoamericana del ciclo geográfico y de aventura propuesto por Sarmiento, e ilustra involuntariamente la tesis de la estructura mítica del héroe y el valor de la palingenesia, cuya concepción milenaria y universal del «morir es nacer» constituye principio místico vinculado con formas religiosas de carácter agrario muy anteriores a los Misterios. La persistencia, en forma fragmentaria, de rasgos o unidades rituales desprendidas de los Misterios se debe a la importancia que estos tuvieron en función del lenguaje, de la elaboración de mitos y de una concepción mística fundada en la observación de la naturaleza. La muerte y renacimiento de la floresta inspiró la renovación del ser, su renacimiento interior y su posible tránsito hacia la divinización.

La novela de Rómulo Gallegos a que me refiero es *Canaima* (1935). Esta obra se aviene tanto a la interpretación mítica, que un crítico narrador venezolano, Domingo Miliani, la estudió dentro de dichos parámetros. Pudo señalar con acierto el cumplimiento de las instancias básicas o secuencias del eje mítico de la acción, fundadas en la tríada

«separación-iniciación-retorno (o no retorno)» descompuesta en *mitemas* o unidades de mito sucesivas. En las páginas que siguen me apoyaré por momentos en el trabajo de Miliani, en algunos lineamientos críticos de Villegas, pero con fines diferentes a los del análisis literario en sí, interesado como estoy en señalar las aproximaciones y los distanciamientos existentes entre las realizaciones literarias y espirituales.

Biografía y letras

Rómulo Gallegos (1884-1969), a quien conocí íntimamente, quiso ser sacerdote en su adolescencia, y tuvo después escarceos teosóficos, pero de puro carácter intelectual y más bien por vía interpuesta de amigos o personajes raros. Una vez quebrantada su vocación sacerdotal juvenil, se volvió anticlerical, racionalista, moralizante y político. Sin embargo, cuando se entregaba a la creación literaria, lo cual era esporádico en él, afloraba ese trasfondo de religiosidad y de apetencia de alma que hubo de conturbar su adolescencia austera y pobre de hijo de clase media. En la Venezuela de su juventud, la clase media estaba aplastada entre la miseria de los campesinos y proletarios de un país de economía feudal, y la minoría privilegiada compuesta por terratenientes, políticos y hombres de negocios. Para Gallegos, la literatura era brote y a veces escapaba al control de su voluntad. Aunque más de una vez perjudicó la espontaneidad creadora con imposiciones de pedagogo, hubo ocasiones, como esta de *Canaima*, en que el arte le desbordaba y en que la autonomía novelesca desvirtuó sus intenciones edificantes.

Empezó a escribir *Canaima* en Venezuela. Terminó ese libro en el exterior, mientras se impuso un destierro digno para huir de la senaduría con que quiso honrar al autor de *Doña Bárbara* el general dictador Juan Vicente Gómez. Desde finales de 1929 hasta principios de 1936 vivió en Estados Unidos y España. Regresó a Venezuela cuando falleció el dictador.

Concluyó y publicó *Canaima* en España. La estadía en ese país de 1931 a 1935, significó para él una superación en el orden literario. Aunque vivió modestamente, lo mismo que en Nueva York, se libertó de la opresión inmediata venezolana y de la limitadora gestión docente. Se avivó su genio narrativo y sin apartar de sí la visión espiritual de la patria sojuzgada y atrasada, pudo asomarse con serenidad a otros horizontes. Trató poco a los escritores que en ese momento generaban un renacimiento estético hispánico, pues era hombre retraído y hosco, ajeno a tertulias y peñas tan acostumbradas entre artistas de habla española. Pero congenió con Gabriel Miró, cuya literatura de lejanía poética endulzó los rasgos parcos y hasta toscos de las letras de Gallegos. Las dos novelas suyas publicadas por Araluce de Barcelona señalan, para mí, los puntos cenitales de su creación literaria en el aspecto poético. Son *Cantaclaro* y *Canaima*. Después de esos libros, Gallegos se entregó al compromiso político hasta alcanzar la presidencia de la República. Su gestión literaria se resintió por eso. Cuando un golpe castrense le arrojó de nuevo al exilio, ya no era el hombre colmado de intuiciones creadoras. Si bien encarnó con nobleza y altivez la causa civilista y democrática, frente a una dictadura particularmente ruin y ávida de dinero habido rápidamente, ya no sentía la exigencia creativa como necesidad profunda. Y escribió poco: testimonios de gran valor cívico pero ajenos a la literatura, cartas, conferencias y una novela que es la sombra de sus grandes momentos de narrador. La juvenil vocación de servicio, transferida a la actuación docente y, luego, pública, se interpuso siempre entre él y sus letras. *Doña Bárbara*, *Cantaclaro* y *Canaima*, novelas escritas cuando aún era un desconocido o bien en el aislamiento del exilio voluntario, ya esbozadas en su obra cuentística cumplida entre 1910 y 1920, ofrecen una concepción narrativa impregnada de sentimiento del héroe. Lo histórico, lo telúrico y lo simbólico se conjugan para aproximarse a formas arquetipales, a mitos en los que una sociedad incipiente pudiera reflejarse y conocerse mejor.

La aventura de Marcos Vargas

Más allá de los materiales sociológicos, etnológicos, económicos y pedagógicos que contiene la novela *Canaima*, a los que Gallegos concedió siempre importancia mayor, está la aventura interior de Marcos Vargas. Quiero hablar de ella con prescindencia de los aspectos sociales, los cuales, por más válidos que sean —miseria y explotación de peón cauchero, barbarie de los matones elevados al rango de comisarios, desviaciones psicológicas de los caudillejos, corrupción administrativa, etc.— nunca alcanzan la intensidad trágica de los enfrentamientos de Marcos Vargas con el destino y con la naturaleza. Antes que novela de la selva, *Canaima* es la novela de Marcos Vargas, figuración extraordinaria de una forma de ser venezolana. Gradualmente, mediante una inmersión cada vez más profunda en la selva, Marcos Vargas se despoja de sus condicionamientos y apetencias mundanas para intentar el salto en el vacío y ser nuevo. Esta experiencia sobrepasa lo puramente nacional o regional para adquirir validez universal. Marcos Vargas es un arquetipo: héroe y antihéroe a la vez, cuya acción mezcla hechos exteriores de desplazamiento espacial, pruebas de valor y una búsqueda interior excepcional: la de renovarse y reiniciar la aventura humana con un alma nueva. Para lo cual regresa al mundo de los primitivos, rompiendo con la civilización; se sepulta en la selva como en un vientre de ballena vegetal.

Gallegos quiso condenar defectos del carácter nacional: la fuerza desorientada, los impulsos de machismo, el orgullo, la tendencia al «tíralo todo», pero fue traicionado por su propio don creador, y Marcos Vargas, escapando a los propósitos condenatorios, vivió su propia vida de ficción de acuerdo con sus medios psicológicos. Gallegos no pudo, en aras de la moraleja, torcer su ímpetu vital, su alucinada búsqueda de alma nueva, de la renovación en un viaje de regreso hacia los orígenes. Si bien Marcos

Vargas fracasa en el sentido de que no satisface su apetencia de alma ni las exigencias elementales de los indios con quienes resolvió convivir, esa frustración personal le sustrae del grupo social de la ciudad donde nació, le ausenta, le borra la existencia real y cotidiana, con lo cual, convertido en *sombra* —un don Segundo Sombra venezolano—, semejante a *Cantaclaro*, ingresa en el ámbito de la leyenda y, por lo tanto, del mito.

Marcos Vargas nace en Ciudad Bolívar, a orillas del Orinoco. Su infancia estuvo colmada por la fascinación del gran río tan cercano y de la lejana selva. El río y la selva le tentaban con su promesa de viaje y aventura. Caucheros, sarrapieros, purgüeros, buscadores de oro y de diamantes, volcaban sobre la ciudad ribereña no sólo sus ganancias sino la magia de las palabras con raíz aborigen; esas que evocan ríos indómitos, bosques profundos, árboles centenarios, indios misteriosos, caminos desconocidos, minas, hazañas, padecimientos, dioses, triunfos. Marcos Vargas creció atento a ese llamado. Lo atendió primero con reservas de joven que vacila ante las rutas que se le ofrecen; después más y más febrilmente, como alguien que elige su destino y, una vez fallecida su madre, con pasión, con vértigo, con una extraña lucidez de fatalidad. La gran matriz fluvial y pródiga en vegetación le atrae irresistiblemente. Se hunde en ella y se pierde para el mundo de los racionales, como los indios llaman a los blancos.

Tierra madre, la selva sustituye, en una transferencia mayor, el regazo materno, con la diferencia en su favor que no ablanda al hombre, al hijo, que no pretende domesticarle. Se trata entonces de una relación de furor. Tierra que da vida que devora al mismo tiempo, como las divinidades telúricas que otorgan creación y fecundidad a la par que muerte y destrucción, en una ciega ambivalencia inmanente. Marcos Vargas es el protagonista de un drama secular. Reitera la aventura adánica, la aventura americana. Se busca a sí mismo en la mayor de las confrontaciones; en el rito individual, personal, inventado cada día, de medirse con la naturaleza, de ir descubriendo, como escribe Gallegos, «la emoción de sí mismo

ante el incierto destino» configurado por los hombres y la selva. Esta hazaña, que en sentido profundo constituía una prueba, le parecía a Marcos Vargas «cual si a nadie hubiese ocurrido nunca cosa semejante».

Desde el inicio de esta novela, Gallegos plantea aquella búsqueda que tiene un carácter evidentemente ontológico. El drama colectivo, tan importante en el resto de su obra, queda opacado por esta experiencia individual. La trayectoria de Marcos Vargas consiste en una pertinaz y voluntaria acción de «descivilizarse» y de medirse con la naturaleza para descubrir su propio ser, aunque en verdad busca algo nunca formulado en la obra pero implícito: *las potencias del Ser*. Cuando Marcos Vargas, exaltado por la sensación de sí mismo, lanza su grito alardoso de: «¿Se es o no se es?», diferente al «ser o no ser» de Hamlet, como lo apunta en un trabajo Orlando Araujo, afirma algo de su existir, pregunta si han visto cómo es, reta con su estar haciendo. No duda como el príncipe de Shakespeare, agrede más bien con la voluntad de que se le tome en cuenta, como si la enorme naturaleza que constituye la imaginación de la selva pudiera absorberlo y necesitara afirmarse ante ella.

La aventura de Marcos Vargas queda puesta bajo el signo de una apasionada voluntad de afirmación. Será el fugitivo de su propia vida en procura alucinada, como Rimbaud, del «lugar y la fórmula». Nada está claro en él, salvo un impulso irresistible de «hundimiento» en la selva que es misterio, resistencia, fascinación, peligro, soledad, regreso a formas de vida mágica y primitiva, trato de silencio con los indios, ruptura con el mundo de los racionales. Va encontrando sus maestros en esa búsqueda interior que escapa a los demás. Su madre quiso apartarle de los peligros de una existencia bárbara que se llevó a sus dos primeros hijos: Pedro Francisco, naufragado en un raudal, y Enrique, asesinado por un tal Cholo Parima, sin intuir en las oscuras e inexpresables motivaciones que impulsaban a Marcos Vargas. Sus maestros fueron entes separados de la civilización: el indio Ponchopire, que adivinó en sus ojos, años atrás, la atracción de la selva y le auguró que él

iría allá[33]; Juan Solito, «medio planta y medio fantasma», que leía en los espejos sembrados en la «humanidá» de la tierra, cosas lejanas y «enmogotás», explicando: «El to es sabé miralas sin asco»; finalmente, el conde Giaffaro. Este encuentro fue definitivo. El conde Giaffaro puso a Marcos Vargas «con su suerte por el camino y ante la vida».

Gallegos lo describe como un hombre «alto, desgalichado, carilargo, de ojos saltones y negras cejas aborrascadas y con cierto movimiento pendular de la cabeza, un poco inclinada sobre el pecho», de quien no se sabía nada, a no ser que apareció por Ciudad Bolívar, volvió a Europa, regresó a Guayana y, estrechando cada vez más el círculo de sus viajes, se quedó en aquella ciudad. De allí inició viajes a la selva, hasta que un día se quedó también en ella. En torno a su pasado se discutía en vano; que si presidiario fugado, que si jugador, que si traficante, que si tirador de armas. Marcos Vargas le conoció mucho después. No sería posible transcribir aquí todo lo que el extraño personaje dijo, de una vez para siempre, pues tendría que copiar todo un capítulo. Citaré lo siguiente:

> Pero una vez, de pronto, rompió a hablar:
>
> —No le sorprenda, joven, que yo hable por usted —no se entendía bien por qué comenzaba así— pues hay una porción del pensamiento que llamamos propio y que, sin embargo, sólo nos pertenece como el aire que envuelve nuestro planeta: mientras lo respiramos. Siendo, por lo demás, el mismo aire que nuestro vecino acaba de ex-

---

[**33**]_ «Ya oscurecía cuando el maquiritare, sin quitar la vista del punto incierto donde la tenía fija, murmuró:
—Cuando tú yendo allá, Ponchopire enseñándote las cosas.
Ponchopire, que era su nombre y en su dialecto significa váquiro bravo, lo daba ahora como una muestra especial de simpatía hacia su joven baquiano.
—¿Cómo sabiendo tú que yo yendo allá? —inquirió Marcos, con emoción de alma en el umbral del misterio.
—Tú yendo, tú yendo. Yo mirándotelo en los ojos».

> pulsar de sus pulmones, con el calor de su intimidad vital, con toda la porquería que a veces, si no siempre, tiene la intimidad humana. ¡Créamelo usted! Y hay que cuidarse de ella haciéndose curas periódicas, abriéndole válvulas de escape a las inmundicias que se van acumulando dentro del alma, a fin de que no lleguen a intoxicarnos por completo. Y para esto, joven, no hay como la selva.
>
> Marcos Vargas se enderezó en el asiento —era en el museo, frente a la momia del indio— como quien se dispone a oír, por fin, lo que mucho ha deseado. Ya se abría el ángulo prometedor y, por otra parte, aquello de las curas periódicas debía de referirse a las que, según versiones llegadas a sus oídos en aquellos mismos días, habían motivado las primeras apariciones del conde en Guayana, de donde se formaron leyendas rayanas en consejas.
>
> —Trate usted su alma —prosiguió el extranjero— como una caldera de vapor, vigile los aparatos registradores de la presión y cuando advierta que ésta pone en peligro la integridad de aquélla, tire del obturador sin falsos escrúpulos y ábrale la válvula de escape al grito de Canaima. Y deje que los demás se pierdan en conjeturas acerca de lo que significarán esos silbatos de alarma. ¡Usted sabe lo que significa y eso basta!

Giaffaro, como Marcos Vargas, se ha hundido en la selva para limpiarse el alma. La suya es también una aventura interior y un viaje de desplazamiento espacial, rebelión del ser contra la civilización.

En una conferencia sobre la estructura mítica de Marcos Vargas, ceñida al esquema de Campbell y al método de Villegas, Domingo Miliani inserta con éxito la aventura de aquel en la tríada separación (el viaje), iniciación (las pruebas) y regreso (o no regreso), propia de los ritos de iniciación. Aparecen entonces las sucesivas unidades míticas: la llamada de la aventura y la vocación del héroe; la ayuda sobrenatural (adivinación de Ponchopire, magia de Juan Solito, consejos de Giaffaro); el cruce del umbral y el viaje por la selva, equivalente al descenso a los infiernos y al ingreso en la noche, las pruebas con sus tentativas de desviación del viaje y los encuentros favo-

rables o adversos; las luchas, juego o violencia (Marcos Vargas mata a Cholo Parima y vence al caudillejo cobarde y asesino José Francisco Ardavín); la tentación de la mujer (enamoramiento fugaz de Aracelis); reconciliación con el padre (encuentro con el Sute Cúpira, sombrío personaje de la barbarie, portador, según Miliani, de las claves de reconciliación con el padre fallecido); culminación de la iniciación en la escena de la tormenta; la gracia última (el nacimiento de un hijo habido en Aymara, la hermana del cacique en cuya tribu vive Marcos Vargas); la tercera y última etapa, que concluye con la negativa al regreso, y la huida mágica, que en el caso del héroe galleguiano estudiado termina en fracaso y desaparición. Miliani apunta al final de su trabajo:

> Este es quizás el proceso más interesante en la degradación mítica del héroe en Canaima, como novela contemporánea. Marcos Vargas, iniciado de los misterios selváticos, convive con los primitivos. Cuñado del cacique de la tribu, es su igual. En soledad van a intercambiar sus sabidurías. Ponchopire le hace ver que ya él le ha enseñado sus ciencias mágicas y espera que Marcos le revele las suyas, las del mundo de proveniencia. Marcos se ofrece a hacerlo. Ponchopire le pide que le enseñe a fabricar hielo y ahí se desgasta, entra en desprestigio, se degrada la imagen mitificada de Marcos ante los ojos del propio cacique.
>
> Degradado en ambos mundos, la imagen de Marcos Vargas se pierde en el misterio de las selvas, vaga errante y mitologizada en la leyenda. Lo único que ha quedado de ella es el hijo restituido al mundo inicial del viaje. Un leit-motiv aflora al discurso para cerrar la unidad del viaje y convertir el tiempo mítico en tiempo histórico de un pasado que se borra. «¡Esto fue!»: la fusión del sujeto del viaje y las desembocaduras del río vuelven a encontrarse. La circularidad del viaje se ha cerrado[34].

[**34**]_ Domingo Miliani, director del Centro de Estudios Rómulo Gallegos, instituto a nivel de postgrado para la investigación de la cultura latinoamericana, formó parte

La aventura de Marcos Vargas termina en fracaso. Sin embargo su rebelión despide una fascinación muy grande y más de un joven venezolano que haya leído esa obra con devoción sueña con ser un Marcos Vargas. El final circular de la novela con la llegada a la casa de Gabriel Ureña, el aplomado, el mejor amigo de Marcos Vargas, el que supo cerrarse al hechizo de las palabras mágicas de un joven mestizo de mirada inteligente que lleva el nombre de aquel y declara ser su hijo, no basta para eclipsar la imagen del gran aventurero. Por más que esa aparición del hijo de Marcos Vargas constituye una confesión de impotencia, pues equivale a pedir que se le eduque como civilizado, lo que persiste es la gran búsqueda adánica del héroe tempestuoso, su voluntarioso despojamiento, su ascesis dramática, su atracción por la selva y el misterio, su rechazo del mundo de los racionales. Al desaparecer Marcos Vargas deja una estela en que se reconstruye.

Miliani no apunta esta proyección final. La degradación del héroe convertido en antihéroe por la frustración de su objetivo y de la posesión de los dos mundos, el del origen y el de adopción, será lo que permite su liberación y su entrada en la leyenda, su conversión apoteósica en personaje mítico. Para los trabajadores de la selva, Marcos Vargas será un ente sobrenatural. Incitará las pláticas a la hora del descanso o de la tertulia, despertará la imaginación. Se hablará de su coraje, de sus hazañas, de sus correrías, de su modo de tirar el dinero, de sus farras de desesperado, de su misterio. Marcos Vargas, dirán, «el que habla con los palos del monte y lo ha sido también alguna vez». Y se oirá el cuento de algún cauchero que asegura haberlo visto alejarse, desaparecer, convertirse en árbol y hablar con ellos en un lenguaje de maderas que no deja-

del Instituto Pedagógico como catedrático: es autor de varios libros de enseñanza y crítica de la literatura venezolana; publicó un libro de cuentos. Las citas transcritas en este trabajo forman parte del texto de una conferencia que dictó en dicho centro. Se trata de un borrador cedido amablemente por él al autor de este libro.

ba «de ser silencio». Nadie sabrá a ciencia cierta si el poder de metamorfosearse en vegetal que le atribuyen es cierto o invención propiciada por la fantasmagoría de la selva. Cuando se escuche un alarido de navegante por raudales nocturnos, aunque se sospeche que se trata de Marcos Vargas descargando las presiones de su alma como se lo aconsejó el conde Giaffaro, se evocará el grito terrible de Canaima, la divinidad maligna de algunas tribus selváticas. De ese modo Marcos Vargas, como tantos otros héroes de la novela latinoamericana en la etapa de fundación, se descorporiza, se hunde, como don Segundo Sombra, en el paisaje que reabsorbe su realidad física, mientras su recuerdo y su leyenda lo entregan al porvenir.

Intermedio

Rimbaud, Hesse y Lawrence no se limitaron a inventar ficciones, sino que las vivieron, fueron sujetos de las mismas. No es el caso de Gallegos, por lo menos en relación con el tema de *Canaima* y sus implicaciones psicológicas. No se advierte una relación entrañada y personal entre el mito de Marcos Vargas y la vida de Rómulo Gallegos. Inclusive resultan antagónicas. No cabe en este caso mezclar a Gallegos con su creación como sucedía con los autores anteriores, quienes, mediante ella, se equivocaban, se esclarecían o se sublimaban. Sin embargo, la ficción, en este caso, coincide con la biografía de algunas extrañas personalidades cuyo viaje terminó en el no regreso. Sería el caso del enigmático sabio francés Aimé Bonpland, compañero del barón Humboldt en los viajes por las regiones equinocciales, varado finalmente en tierras paraguayas donde convivió con una india, de quien tuvo varios hijos, convertido él mismo en otro indio. ¿Cómo pudo Bonpland hacer tabla rasa de su formación humanística y científica, de la civilización que representaba en su aspecto más positivo de ilustración y sumirse en la anonimia de una vida primitiva?

Pienso también en el pintor Paul Gauguin, en su obsesión de fuga, de «descivilizarse», de «encontrar en sí mismo algún rincón desconocido»[35], de compartir la vida de los llamados salvajes, cosa que logra en las islas Marquesas a costa de los mayores tormentos, en una suerte de ascesis tan contradictoria y atormentadora como la ficción de Marcos Vargas.

La fuga de Gauguin y su vida en las islas Marquesas alimentaron innumerables ensayos e investigaciones biográficas así como novelas y películas. No olvido *Vasco* de Marc Chadourne, leída con deslumbramiento en mi adolescencia, o la película *Sombras blancas en los mares del sur*, en la que Monte Blue campeaba un blanco desesperado, protector de maoríes y combatiente contra la civilización colonial, pero finalmente vencido por esta y por su propia angustia.

¿Qué perseguía en el fondo Gauguin? Un crítico contemporáneo de pintura apunta: «Sólo el psicoanálisis podría dar cuenta exacta de las obsesiones de Gauguin. Toda su vida parece dominada por la búsqueda del 'paraíso perdido', es decir, por la nostalgia de la infancia; por el deseo de retorno, como él dice, al 'ideal de su niñez». «Su niñez —añade el crítico— no fue corriente: por el contrario, estuvo repleta de colores y formas». Y a continuación recuerda la estadía de Gauguin y su familia en Perú, durante unos años de la infancia del futuro pintor.

Se trata de una explicación insuficiente y hasta pueril. El sentimiento de pérdida del paraíso resulta, por una parte, inherente a nuestra formación, y, por otra, se aviva en la sociedad civilizada por la ausencia de ritos de pasaje de la adolescencia a la mayoría de edad, debido a lo cual «crecer» no resulta un triunfo y un ascenso hacia una exaltada plenitud ritual y colectiva, sino el derrumbamiento del mundo de fantasía, poesía y libertad de la infancia. En el caso de Gauguin, los recuerdos de in-

[**35**]_ Carta de Paul Gauguin a Émile Bernard, agosto de 1889.

fancia en el Perú dieron, sin duda, color local a la nostalgia del «paraíso perdido» de la niñez, pero en ningún caso la determinaron. Semejante explicación deriva de la imagen de exotismo mágico tan corriente en Europa. Supervielle y Lautréamont nacieron en Uruguay y no sintieron la nostalgia del «paraíso perdido», en función de una fuga, del viaje hacia países exóticos. La nostalgia de alguna «otredad» constituye sentimiento innato en el occidental; tiene poco que ver con las incidencias biográficas y más bien puede acentuarse con estas en forma de desarrollo espiritual insatisfecho ante la realidad social, ante los constreñimientos y los intereses creados, ante la chatura de la existencia burocratizada y regida por las convenciones de lo que llamamos hoy civilización de consumo. En el caso de Gauguin, se trató evidentemente de un «cultivo», como en el de Marcos Vargas. Gauguin, al igual que Marcos Vargas —y cabe reiterar en este momento cómo la ficción puede parecerse a la realidad—, fueron cultivando dentro de sí, de manera confusa, unos sentimientos de liberación de belleza, de renovación, de misterio, que terminaron por obligarles a romper con su situación, dentro del contexto social mundano en el que habían nacido y actuaban. Consiguientemente, buscaron relacionarse cada vez más entrañablemente con pueblos primitivos —polinesios o indígenas del Orinoco—, no sólo procreando hijos con nativas, sino defendiendo al aborigen contra los civilizados. Ambos rechazaron dentro de sí al hombre condicionado por la civilización y quisieron despertar a otro ser de ellos mismos, quisieron adquirir otro conocimiento del mundo y de la vida, quisieron, en suma, renacer en otro sitio con un alma nueva. Es lo que propusieron, a lo largo de su extenso desarrollo histórico, los ritos iniciáticos de muerte y renacimiento brotados como manantiales de ansias espirituales, en la protohistoria, convertidos en río caudaloso durante la antigüedad. Esas aguas surtieron la herejía gnóstica, el propio cristianismo que la combatió y la Alquimia, hasta soterrarse en el inconsciente colectivo de cada

individuo. Semejante conocimiento subyacente puede intensificarse en un individuo rebelde, anhelante; mezclarse con circunstancias biográficas secundarias y determinar acciones vitales como las de Gauguin, las de Rimbaud, las de Bonpland. Numerosas ficciones literarias las auguraron o las reiteran, desde *Atala* y René de Chateaubriand, cuyas huellas resultan evidentes en *Canaima*[36], hasta la figuración de Marcos Vargas, la cual no solamente supera los modelos románticos que pueden

[**36**]_ Advierto algunas coincidencias importantes entre las narraciones de Chateaubriand y *Canaima*. En primer lugar, la presencia de un personaje, René, que reniega de la civilización y se va a vivir entre los salvajes donde obtiene consideración y desposa una india, pero «su inclinación melancólica le atraía hacia el fondo de los bosques, y pasaba allí días enteros...», tal como Marcos Vargas cuando se aparta del maremare que cantan los indios y se va a la orilla del río donde le alcanza Aymara para murmurarle, entre sollozos, sintiendo su lejanía: «¡Y yo queriéndote tanto, tanto, tanto!». En segundo lugar, el prólogo de *Atala* contentivo de un trozo de «bravura», la descripción del río Mississippi tal como en *Canaima* que se abre con el magistral pórtico evocando el curso del Orinoco, desde su desembocadura hasta sus fuentes. En tercer lugar, tanto en *Atala* como en *Canaima*, el capítulo clave es una tempestad en la selva que precipita la situación dramática de los protagonistas. En cuarto lugar, la naturaleza merece cuadros magníficos y constituye presencia mayor participante en los conflictos planteados por los hombres. Chateaubriand declaró querer escribir la epopeya del hombre en la naturaleza y «la poesía del nuevo mundo y la historia de un corazón melancólico en el antiguo mundo». Gallegos no declaró nada, pero *Canaima* constituye epopeya de la naturaleza selvática y tragedia esquiliana de un héroe que, en el Nuevo Mundo, quiere convertirse en Hombre Nuevo. Sin duda, Gallegos había leído a Chateaubriand y a Rousseau. Estos autores pueden haber influido en su creación novelesca, pero alcanza plenitud propia que supera los modelos o los estímulos creadores, entre los que hubo de estar también la visión americana de Keyserling y el pensamiento de Nietzsche en *Zaratustra*.

El Conde Giaffaro, como se ha dicho, puede estar inspirado en la personalidad singular del conde Cattaneo, un noble italiano oriundo de Pavía que residenció en Venezuela, vivió largo tiempo en Guayana, tuvo las más variadas ocupaciones y despertó la curiosidad de quien lo conociera. Para mayor información remitimos al libro de Horacio Sifontes, *El conde Cattaneo y la querencia de Guayana*.

haberla inspirado, sino que crea, con plenitud literaria excepcional, un mito de americanidad adánica, despojado de toda moraleja e ideología condicionantes.

La búsqueda profunda de Marcos Vargas es de inspiración adánica. Consiste en obtener un alma nueva, nacida de la inmersión en lo telúrico primordial, fraguada en las pruebas de la selva, asomada al misterio del sexto día de la creación.

En el orden de la exclusiva experimentación individual, Marcos Vargas se empeñó en romper con el mundo de los «racionales» sumiéndose cada vez más profundamente en la selva —representación de lo telúrico inmanente, de la materia invulnerada, de la matriz fértil y destructora de la Madre naturaleza— mediante una regresión o una liberación que al devolverle al pánico del primitivo, del primer hombre, le hará dar el grito con el cual matar la creación, nombrándola. Con este Marcos Vargas poseído por un demonio interior, entregado a una obra negra y mayor de alquimia consistente en bajar hasta el fondo de la materia y pasar a través de ella para lograr la pura luz, devorado por los furores de esa creación adánica, por la selva con la cual quiere identificarse, obsedido, finalmente, por la intuición de un nuevo ser a punto de manifestarse, ¡cuán lejos estamos de los propósitos civilizadores con los que Domingo Faustino Sarmiento pretendía derrotar la barbarie telúrica de Facundo Quiroga! ¡Cuán lejos, también, de la literatura edificante, del problema de los mestizajes, del propósito educacional y de las cansonas metas del desarrollo!

El capítulo clave que verifica lo aquí expuesto es «Tormenta». Si conceptúo a *Canaima* como el punto culminante de toda la obra galleguiana, pienso que «Tormenta» es el punto cenital de esa novela. No cabe reproducirlo por entero. Resume todo un proceso de iniciación. Este capítulo, diseñado como elipse, principia con un *lento*: el regreso de Marcos del Guarampín, cada vez más obsedido; la lenta preparación de la tormenta; la locura que acecha a los caucheros; la tentativa de uno de ellos por seccionarse un dedo

en medio de la luz espectral de la selva. Siguen el *crescendo*: Marcos Vargas suelta el grito liberador, y el fortissimo de la tempestad desatada, los árboles partidos por el rayo, Marcos Vargas desnudo entre las mangas de agua y las centellas. Se ha quitado la ropa en un arrebato, antes de internarse en la selva; divisa un pequeño mono aterrado. Lo recoge en un gesto de piedad, el cual, concertado con el ambiente, resulta cósmico, sobrehumano, verdadera representación de un Dios acunando al hombre. Adviene el lento *finale*, con un Marcos Vargas transfigurado:

> El animalito temblaba y se acurrucaba más buscando el calor del pecho amigo y Marcos Vargas experimentó que era bueno, después de haberse hallado a sí mismo, frente a la tempestad de las iras satánicas, encontrarse también protector en la bondad sencilla, en la ternura generosa.

La aventura interior de Marcos Vargas escapa por completo a cualquier planteamiento político, social, venezolano, regional. Se trata de un conflicto universal, de una búsqueda ontológica harto peculiar, pues Marcos Vargas quiere encontrarse, perdiéndose, aniquilándose, quiere matar a alguien en su interior, a algo de sí mismo, la persona convencional, para que nazca de esa muerte otro ser de él, capaz de «vivenciar» el cosmos, de identificarse con la naturaleza selvática. Tres párrafos de «Tormenta» señalan esa búsqueda:

> Algo extraño flotaba, en efecto, dentro del bosque mudo. Una claridad inusitada, fosforescente casi y al mismo tiempo sombría, que hacía brillar de una manera singular el verde tierno de los matojos que bordeaban la vereda y ésta se abismaba a lo lejos en perspectivas alucinantes. Era absoluta la ausencia de impresión, habitual en Marcos Vargas, que ya se había apoderado de su espíritu: la impresión de que por momentos iba a aparecerse ante su vista, brotado de la soledad misma, en la sugestiva lejanía, algún ser inédito, algo menos o algo más que hombre, espíritu de la selva encarnado en forma inimaginable, obra de las formidables potencias que aún no habían agotado la serie de las criaturas posibles.

> (...)
>
> Quería encontrar la medida de sí mismo ante la naturaleza plena y de cuanto fue cosa aprendida entre los hombres sólo una llevaba consigo: las palabras del conde Giaffaro aconsejándole intimidad hermética y válvula de escape al grito de Canaima.
>
> (...)
>
> —¿Se es o no se es?
>
> Las raíces más profundas de su ser se hundían en el suelo tempestuoso, era todavía una tormenta el choque de sus sangres en sus venas, la más íntima esencia de su espíritu participaba de la naturaleza de los elementos irascibles y en el espectáculo imponente que ahora le ofrecía la tierra satánica se hallaba a sí mismo, hombre cósmico, desnudo de historia, reintegrado al paso inicial, al borde del abismo creador.

Tras de leer estos párrafos se comprueba que no he pecado por exceso especulativo con la interpretación propuesta de Marcos Vargas. El propio Gallegos es quien precisa los objetivos de esa búsqueda, obra de un insólito complejo adánico. Marcos Vargas resulta así uno de los personajes más interesantes de las letras hispanoamericanas. Con él, la creación galleguiana alcanza un arquetipo resplandeciente y castigado. De ese modo culmina el tema, tantas veces tratado por Gallegos, del alma dormida. Marcos Vargas no solamente despierta la suya, sino que quiere limpiarla de toda escoria humana y bañarla en el terror primaveral de las pruebas para alcanzar las primeras auroras de la especie. Pero Canaima es también novela de fracaso. Marcos Vargas lo comprende así cuando, después de su enajenada búsqueda, se siente solo, perdidamente solo frente al caudal de las aguas que corren inútilmente. La selva lo limpió pero también lo absorbió. No era posible, por esa vía abrupta, en tensión constante de locura, en ímpetu ciego, sojuzgado por las influencias exteriores, alcanzar el claro renacimiento del alma. El fracaso de Marcos Vargas es más el de sus

procedimientos que el de sus objetivos. Porque el renacimiento interior es perfectamente posible. Porque toda la obra del hombre no es sino ir matando la creación, reconociéndola, nombrándola, con la finalidad de integrarla a su conciencia. Y también matar en sí formas vencidas, marchitas del alma, renovarse cada vez que la malla de los acondicionamientos ahoga la expansión de la vida. Lo supieron muy bien Hesse y Lawrence, instruidos en los dictados misteriosos y mágicos de la naturaleza. No puede intentarse renovación alguna si se carece de vida interior, si toda la acción humana queda reducida a recibir y plegarse a los influjos procedentes del exterior, si se vive dormido o tan sólo empeñado en ventajas de dinero y de poder. Hay que vivir muriendo y renaciendo a sí mismo y al mundo. La existencia psíquica se cumple solamente en constante transformación. ¡Cuán terrible es la convivencia con las almas muertas, con las almas disecadas y aún andantes!

Marcos Vargas quiso morir y renacer, pero su experiencia regida por la alucinación, el desorden, el rechazo de controles de la inteligencia, la inmersión ciega en el infierno de la selva y del propio yo, esa suerte de evidencia delirante buscada en la magia primitiva, le enajenó y trabó para una etapa de salida hacia el renacimiento anhelado, como en el caso de Rimbaud, cuyo método puede relacionarse con la experiencia descrita. La ficción de Marcos Vargas enriquece de manera excepcional la literatura latinoamericana, demasiado ayuna de grandes proposiciones existenciales, y crea un mito capaz de responder a la noción de Nuevo Mundo porque toda novedad en el mundo requiere una renovación del mismo y un sujeto capaz, de encarnar espiritual y vitaliciamente esa renovación.

Las razones del mito

Cuando las poderosas corrientes arrojadas por el delta del Orinoco frente a la isla de Trinidad embistieron contra las naves de Colón, en su

tercer viaje (1498), y cuando efectuó el sondeo y descubrió que aquellas aguas tempestuosas eran dulces, creyó en un prodigio. Poco después lo describiría en estos términos a los Reyes Católicos:

> …y fallé que venía el agua del Oriente fasta el Poniente, con tanta furia como hace el Guadalquivir en tiempo de avenida y esto de continuo noche y día, que creí que no podría volver atrás por la corriente, ni ir adelante por los bajos; y en la noche, ya muy tarde, estando al borde de la nao, oí un mugir muy terrible, que venía de la parte Austro hacia la nao, y me paré a mirar, y vi levantando la mar de Poniente a Levante, de manera que una loma tan alta como la nao, y todavía venía hacia mí poco a poco y encima della venía un filero de corriente que venía rugiendo con muy grande estrépito; con aquella furia de aquel rugir que de los otros hileros que yo dije que me parecían ondas de mar que daban en peñas, que hoy en día tengo miedo en el cuerpo que no me trabucasen la nao cuando llegasen debejo della, y pasó y llegó hasta la boca adonde allí se detuvo grande espacio.

Estamos en el reino de lo sobrenatural. Esos rugidos de las aguas, ese mar levantado del tamaño de las naves, esas corrientes crecidas, procedentes del este que van a morir al poniente, componen un cuadro de atormentado telurismo. El Almirante tenía mucho de visionario. Su conocimiento de la geografía procedía más de intuiciones esotéricas y sentimientos religiosos que de la observación científica. Era un hombre de la Edad Media, no del Renacimiento. Por eso, el sentir místico primaba en él sobre la curiosidad experimental. Estaba más interesado en confirmar, con sus viajes, lo que había intuido por inspiración, que en someterse al curso de una exploración cautelosa. Le dominaban ideas madres de carácter fundamentalmente religioso. Algunas de esas ideas serán confirmadas por los hechos, porque el conocimiento inicial de la humanidad fue de índole mágica, mística, iniciática, mítica. En la misma carta a los Reyes, señalará que el mundo

> ...no era redondo en la forma que escriben: salvo que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el pezón, que allí tiene más alto...[37].

El Almirante creía, influenciado por tradiciones antiguas o bien por concepciones herméticas avivadas por su imaginación, que el Paraíso Terrenal estaba situado sobre ese pezón de la tierra. Ahora, en esas noches y esos días de navegación y descubrimiento, como un sueño que se cumple, estaba salido de sí mismo, sumido en visiones teológicas. Sus naves remontaron con dificultad las corrientes y luego, como bajándolas, fueron arrojadas hacia el mar abierto. Y ante sus ojos maravillados, un inmenso río de aguas marrones, capaces de deslumbrar con sus reflejos cuando las golpeaba el sol, se vertía en el estrecho canal que separaba las tierras fluviales de la isla de los tres picos enhiestos, bautizada por él con el nombre de la Trinidad. Colón, como Adán, volvía a nombrar la creación y, como él, pisaba el Edén. Así lo escribió el Almirante.

> Grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos y sanos teólogos y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni vi que tanta cantidad de agua dulce fuese así adentro e vecina con la salada; y en ello ayuda asimismo la suavísima temperancia, y si allí, del Paraíso, no sale, parece aún mayor maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan fondo.

Cristóbal Colón llamó respectivamente Boca de la Sierpe y Boca de Dragos a los estrechos que unían las aguas del golfo de Paria con las del Atlántico. Colocó, así míticamente dos animales de la tradición fabulosa a la entrada o salida, según se navegara, del Paraíso Terrenal reencontrado. Eran las bestias del cosmos simbolizado. No se adentró en tierra alguna. No supo que el gran río de las impetuosas corrientes

---

[**37**]_ Exceptuando lo del pezón de la tierra, la ciencia reconoce hoy que la forma de nuestro planeta tiende más a parecerse a una pera que a una manzana.

que parecían desprenderse desde terrenos más elevados, los del Edén para él, cruzaba un continente. Que, por lo tanto, había descubierto otra parte del mundo. Cegado por su visión interior, llamó a la tierra del majestuoso río, Isla de Gracia. Levó anclas, tras surtirse de agua y apenas reconocer el paisaje circundante, dobló el cabo de Paría entre remolinos, por la Boca de Dragos y navegó en el mar Caribe, sin seguir toda la costa que se le ofrecía y comprobar así que costeaba un continente. Enrumbó hacia la Española.

El descubrimiento del continente americano, de la Tierra Firme, efectuado frente a las bocas del Orinoco, la Gran Serpiente como lo llamaban los indios, quedó vinculado a una visión poética de alta gracia y radiante espiritualidad. La historia de los sucesos que acontecerán en esa tierra recién nacida a la conciencia de los europeos en nada confirmará tan optimista impresión inicial.

La Tierra de Gracia que Alonso de Ojeda dibujó durante su navegación exploradora, la misma que Colón identificó con el Paraíso Terrenal, fue hollada por aventureros de toda laya y de toda arma, por soldados mercenarios que el cese de la guerra de la Reconquista dejaba sin oficio, por hijosdalgo en busca de fortuna, por gente de pequeñas artesanías. Los monjes acudieron también. La fiebre del oro y la fe evangélica coincidieron en apabullar y destruir a los indios nativos. El cristo español estaba erizado de cuchillos. A los primeros pobladores se sumaron después los pícaros, los tercios de Flandes y de Italia, los rábulas, los tahúres, los nobles en quiebra de fortuna; es decir, la abigarrada y hambrienta humanidad que produjo la miseria imperial de la decadencia austríaca. La dominación de los Welser, entre 1528 y 1546, fecha del asesinato del último gobernador germano, Felipe de Hutten, sólo dejó un rastro de sangre entre los espejismos de un áureo país imposible, cada vez más hundido en las selvas vírgenes, en la distancia que no se podía medir, descrito por los indios y

llamado El Dorado por los conquistadores. La región selvática y fluvial del Orinoco vuelve así, a albergar otro mito, esta vez el de la Ciudad de Oro, donde han de cesar las penalidades, Jerusalén para satisfacer la codicia de riqueza material, rodeada quizás por selvas de canela y especierías. Esta tierra fue la que Rómulo Gallegos llamó, en *Canaima*, Guayana de los aventureros. Fue la que recorrió en un viaje sin regreso, un potencial héroe, fundador de estirpes, de trabajos y oficios, de dioses y cultos: Marcos Vargas, proyecto de sujeto histórico nuevo. Pero Marcos Vargas no era el Superhombre, sino el ser híbrido y disparatado, medio planta y medio fantasma, que soñó Nietzsche antes de enloquecer.

Pese a sus propósitos civilizadores, Rómulo Gallegos creó en *Canaima* el gran mito de la «descivilización», del regreso al salvaje, del rechazo a las normas sociales, de la aventura individual, del rito de morir y renacer en el esplendor virginal de un Paraíso sublevado.

Entregó así a la emoción americana, a la mitología del Nuevo Mundo y del Hombre Nuevo, la historia de Marcos Vargas en trance de grandeza y de martirio, de vuelo y de caída, como Prometeo, como Icaro, como Adán y con ella culminó las angustias de su pasión criolla y su don poético.

Los últimos, los nuevos tiempos de la literatura

1934, año de mi regreso a Venezuela después de estudiar el bachillerato en países de habla francesa. La dictadura paternalista y recia del general Juan Vicente Gómez cumple más de seis lustros. Todos los movimientos por derrocar al Benemérito, como le llaman sus áulicos, han fracasado. Pese al petróleo, Venezuela es aún un país agrario. El General tiene alma bucólica de ganadero y agricultor. Adquirió las mejores haciendas de los valles centrales de Aragua y reside en Maracay, ciudad cuartel y ciudad jardín. Centenares de presos se pudren en cárceles insalubres edificadas en la Colonia, y en el extranjero reside una nutrida colonia de exiliados. Es mucho para un país que apenas pasa del millón de habitantes.

Yo ignoraba todo de mi país. Era un joven afortunado, educado en Francia, Bélgica, Suiza. Empezaba a cultivar de manera desordenada e intuitiva mi afición por las letras. Conocía a los simbolistas franceses, pero nada a los escritores latinoamericanos. Había leído algunos autores españoles sin coherencia, al azar de las inclinaciones de los profesores de castellano en escuelas de lengua francesa: Pedro Mata, Juan Valero, García Lorca, Pedro Salinas. Y de Venezuela sólo sabía por mis recuerdos de infancia y la apasionada lectura de dos libros bastante diferentes: Las memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra, y Doña Bárbara

de Rómulo Gallegos. Veía mi país como un gran fresco de naturaleza bravía o cultivada, con gente apegada a la tierra y al paisaje, y con manadas de animales salvajes.

Ingresé en la universidad para seguir la carrera de abogado. Se produjo entonces la ruptura con el mundo familiar. Conocí a estudiantes de condición social diferente a la mía. Me envolvió el sentimiento de opresión que ahogaba al país. Tuve un preceptor: estudiante ya a punto de egresar. No me enseñó el Derecho, pero sí me inició en la desdicha de Venezuela. Me habló de la dictadura, de los presos con grillos de setenta libras en los pies, de los asesinados en las cárceles mediante la lenta ingestión de vidrio molido que los carceleros ponían en las comidas, de la miseria de los campesinos y de la clase popular, de los intentos insurgentes fracasados siempre y de los movimientos estudiantiles de 1928, de los que formó parte y por los cuales fue a presidio. Desveló así la tragedia de mi país y me comprometió con ella, suscitando en mí un complejo de culpa nunca superado enteramente. Veinte años más tarde nos volvimos a encontrar a la fuerza: él formaba parte del ejecutivo de una feroz dictadura militar y yo de la resistencia clandestina a la misma.

Era mayor que yo, como sus compañeros del año 28. Pero me identifiqué con él y con la gesta de rebeldía. Viví el mito revolucionario con particular intensidad lírica. Me ayudaron a ello los libros prestados por mi mentor. Eran los que ellos habían leído antes de lanzarse a la calle. Recuerdo dos particularmente opuestos pero que mi vehemencia juvenil unía en una misma proposición revolucionaria. Se titulaban *Sashka Zhegulov* de Leonid Andreiev y *Sanin* de M. P. Artsybashev. Con ese poder intuitivo de la juventud para mezclar las concepciones más contradictorias, Sashka y Sanin me parecían dos héroes en alianza. Aunaba en una misma emoción el grave y casi religioso sentimiento de sacrificio revolucionario de Sashka con el amoralismo y el individualismo sin fronteras de Sanin. El héroe de Andreiev procedía del mesianismo ruso;

el de Artsybashev, de un nihilismo nietzscheano. El inicio de las respectivas obras daba la tónica de cada libro. Andreiev decía que cuando el alma de un gran pueblo sufre, los más puros van al sacrificio; que «el amor como las lágrimas aspira a ser recíproco». Sashka se convierte en guerrillero del bosque y combatiente contra las fuerzas zaristas, hasta que le matan. La novela Sanin principia así:

> Lo más importante en la vida es aquel tiempo en que, bajo la influencia de los primeros choques con los hombres y con la naturaleza, se moldea el carácter.
>
> Vladimir Sanin pasó ese tiempo apartado de su familia. Nadie le seguía, ninguna mano le doblegaba, y el alma de este hombre se formó original y libremente como un árbol en el campo.

La novela de Sashka es un largo viaje doloroso de penurias, matanzas, enfermedades, persecuciones, sacrificios en aras de luchas por los oprimidos hasta que acorralado, convertido ya en una piltrafa de hambre, mugre y heridas, lo ultiman las fuerzas del gobierno. Sanin, por lo contrario, tras de regresar al pueblo nativo y a la familia, abriendo en torno suyo un espacio de asombro, de incomunicabilidad y de tranquila indiferencia segura, vuelve a su soledad libre y aventurera. Para Sanin sólo importaba él mismo y su propia ley. Artsybashev, con demasiado esquematismo, contrapuso la pequeña sociedad alienada y condicionada del pueblo con la libertad de Sanin quien, en una escena culminante del libro, no vacila en manifestar a su propia hermana que la desea, para ser leal consigo mismo. Pero el deseo, en Sanin, no deriva nunca hacia la pasión. Si no puede, deja y sigue andando, liviano y hermoso entre los seres doblegados por la costumbre, la avidez y las normas. En la última secuencia de la novela, Sanin se aleja en el tren. Y sucede un incidente que altera su magnífica armonía indiferente. Un marido repugnante y brutal maltrata a su esposa, humilde y sumisa. La imperfección de los hombres asquea de pronto a Sanin. La bestialidad de aquel ser, unido

a los deprimentes contactos con la gente aldeana de su pueblo, con la mediocridad de las costumbres, colman la copa. Siente que perdió la lucha consigo mismo. Que todo está por empezar de nuevo, que se dejó invadir por un ridículo sentimiento de participación. Y salta del tren. Transcribo el último párrafo:

> Trepidando y silbando pasó, rápido, el tren al lado suyo; la tierra se estremeció bajo sus pies y Sanin cayó sobre la arena mojada de la vía. El farol rojo de la cola del tren estaba ya muy lejos cuando se levantó, riéndose.
>
> —¡Esta bien! —dijo en voz alta, lanzando con gozo un grito de liberación.
>
> Tenía mucho espacio en derredor suyo. La hierba verde se extendía por todos lados en la llanura infinita, y se perdía a lo lejos en las nieblas de la mañana.
>
> Sanin respiró ligero, y con ojos alegres miró a la infinita lejanía, andando con pasos firmes cara al claro y alegre resplandor de la aurora. Y cuando la estepa, despertando, se tiñó con los verdes y azules de la lejanía, cubierta por la inmensa cúpula del cielo, y precisamente frente a Sanin, reluciente y centelleante salió el sol, parecía que Sanin iba a su encuentro.

Nostalgia de pureza y ascesis de reversión

El simbolismo de esta imagen resulta obvio. Sanin es el héroe solar, libre de ataduras, descondicionado, suerte de elemento salvaje y puro crecido fuera de la sociabilidad y de la familia. Es el personaje teórico, utópico, que imagina Rousseau cuando afirma que el hombre nace libre y bueno. Pero entre la concepción de Rousseau y la ficción de Artsybashev median siglo y medio. Artsybashev es un escritor de la era prerrevolucionaria, como Andreiev. Se sienten desgarrados entre el régimen absolutista y corrupto del zar y las fuerzas revolucionarias que germinan

y se manifestaron en los motines de 1905. Es un momento de esplendor literario ruso que pronto apagará la Revolución. Andreiev busca una salida a través de una ficción de héroe crístico. Artsybashev condena en bloque la condición humana. Inventa el antídoto: un superhombre que conjuga el descondicionamiento de los sabios orientales, liberados de las pasiones humanas, con una suerte de vigoroso salvaje occidental formado fuera de las normas sociales. La producción literaria de esa hora apocalíptica rusa asombra por su variedad e intensidad. Al parecer, las etapas de decadencia y hundimiento son las que propician la expansión plena de las artes, de las teorías, de las especulaciones filosóficas y doctrinales, de los movimientos de salvación. Una vez restablecida la autoridad del poder político, sobre todo cuando descansa sobre una dictadura ideológica y general que limita la libertad de expresión y castiga las discrepancias, cesan las especulaciones intelectuales y estéticas. La literatura soviética resulta de una aplastante pobreza, inclusive en el campo de la disidencia, en comparación con el brote genial que se produjo en las últimas décadas del zarismo, desde Dostoievski hasta Gorki. Casi todos los escritores que, de un modo u otro, se abocaron a formular la crítica de la sociedad zarista y contribuyeron, por lo tanto, a una toma de conciencia revolucionaria, no disfrutaron del nuevo régimen. Dostoievski, fallecido, está censurado. Andreiev y Artsybashev marcharon al destierro y murieron fuera de Rusia.

Pero lo importante consiste en destacar aquella metáfora de Sanin marchando al encuentro del sol, recuperada su libertad y su serenidad. Es el *hombre nuevo*, inobjetablemente. Es un hombre liberado del pasado y de la sed de porvenir. Coincide con las proposiciones descondicionadoras de Krishnamurti, aludidas más de una vez en estos ensayos, y con otras más propias del alma rusa: las de P. Demianovich Ouspenski y G. Gurdjieff, propulsores de una enseñanza para la evolución posible

del hombre y su liberación del ciego automatismo psíquico y la incapacidad de *ser* y *hacer*.

En esa Rusia crepuscular de finales del siglo XIX y dos primeras décadas del XX afloraron las mismas preocupaciones y proposiciones religiosas, esotéricas, estéticas, filosóficas, políticas, sociales, que conturban nuestra época puesta bajo el signo de Acuario, de las explosiones atómicas y de las exploraciones siderales. La misma angustia apocalíptica gravita hoy sobre la inteligencia y sobre el hombre corriente. Todos sentimos que el piso se nos hunde, que estamos viviendo el fin de una era y que el porvenir no ofrece promesas alentadoras. La literatura y el arte reiteran la imagen de un hombre despedazado, fragmentado, despojado de todos los atributos de grandeza con que lo concibieron el Renacimiento, las religiones de poder y las doctrinas esotéricas e iluministas tradicionales. El arte contemporáneo no ha inventado nada, sino llevado al paroxismo las tendencias y descubrimientos de finales del siglo pasado y principio de este (s.XX). La literatura contemporánea, sobrepasando el naturalismo pesimista, el nihilismo, el realismo crítico, se ensaña contra el hombre y contra sí misma. Los escritores de nuestro tiempo recuerdan a Burlap, el personaje de *Contrapunto*, la notable novela de Aldous Huxley. Burlap, despechado, defraudado por los ideales que alentaba, termina pisoteándolos en forma cínica. Es un sentimental resentido que se venga de su quimera. El arte contemporáneo, en referencia con la condición humana, se vuelve contra esta misma, como si castigándola quisiera curarla. Busca en el «al revés» la salvación, mediante una ascesis de contrición, denuncia, confesión, exhibicionismo de perversiones. Insiste machaconamente sobre el desastre y la quiebra. Y, en el fondo, todo es nostalgia de novedad y pureza. A falta de ofrecer contenidos, mensajes nuevos, la literatura, como en las artes en general, traslada hacia la especulación hedonista del lenguaje y de la forma, las frustradas ansias de renacimiento y renovación. Deriva

hacia el manipuleo de texturas, de materiales. La escritura persigue nuevas asociaciones gratuitas las más de las veces, de signos en rotación, de significantes. O bien distorsiona el mensaje, el contenido, en deliberado menosprecio de la forma, castigando la conducta humana, imprecando, escupiendo, imitando a menudo al profeta apocalíptico. En el fondo de esas blasfemias está la nostalgia del hombre nuevo, porque, como escribió madame Blavatsky, «la blasfemia es una especie de oración sintética, cargada de especial energía».

¿Metáfora?, ¿lugar común?, el mito del *hombre nuevo* es inherente a la cultura. Los cultos primitivos animistas y las grandes religiones, las gnosis y las doctrinas esotéricas, la Alquimia, las revoluciones históricas y el credo positivista, la filosofía y el marxismo, proponen siempre, como salvación o como fin último del hombre, su renovación, su novedad recuperada. Las utopías como las tempestades milenaristas, la metafísica como los mitos tribales de pasaje, la literatura en la diversidad proliferante de sus procedimientos y enfoques, coinciden en perseguir mediante concepciones operativas diferentes el objetivo de *cambiar* al hombre, de no limitarse a verlo tal cual es, sino tal cual pudiera ser.

La utopía es un sueño de la razón y de los humanistas. Calcula geometrías sociales perfectas. El desarrollo de la conciencia colectiva, las leyes y la costumbre, la técnica y la justicia inalterable, corrigen la contradictoria conciencia individual. La utopía anticipa la ciencia ficción y, en cierto modo, las concepciones de gobierno totalitario, excluyendo el recurso permanente de la violencia pero intentando uniformar, nivelar, los sujetos gobernados. Construye la felicidad general como si se tratara de un edificio y funda su organización cerrada sobre el pensamiento teórico. Desde este punto de vista, la perfección está al alcance de los hombres.

Los movimientos milenaristas fueron y están alentados por el mesianismo y sentimientos de justicia y de venganza contra los poderosos.

Constituyeron y constituyen una esperanza pertinaz del alma humana sojuzgada. Dieron lugar a una teología de la revolución. Conciben, después del triunfo, el final de los tiempos, «una consumación de los siglos», como escribió Jean Servais en su admirable *Historia de la utopía*. El marxismo habla del final de la historia, como consecuencia del cese o supresión de la lucha de clases y del trabajo alienante.

La metafísica, mediante el desarrollo de un discurso especulativo de la razón, tiende a conceder a la moral una función redentora y divinizadora. Los ritos de pasaje enseñan la renovación del ser mediante lo que aprehende y aprende el cuerpo. La literatura, impregnada de todas estas proyecciones y proposiciones y desligada de lo sagrado, convirtió la experiencia individual o colectiva en una vía de conocimiento, de ascesis, de denuncia, de castigo o de redención. Un libro como *Mundo feliz*, de Aldous Huxley, expone la antiutopía bajo el signo del pensamiento de Marx y Freud. La ciencia y la razón unidas en un ideal de organización social perfecta, en un anhelo de simplificar, estabilizar y suprimir el dolor, acaban con las emociones del alma, y por ende, con el estímulo del amor. Los seres humanos no se renuevan, sino que se convierten en máquinas y basta el deterioro en una probeta de inseminación artificial para que reaparezca el individuo con todas sus taras, con su *daimón*, pesadilla de los utopistas. En el extremo contrario de la experiencia de la gracia con sus significaciones misteriosas y poéticas, están obras como las de Sartre y Céline, cuyo propósito parece ser el mismo de los gnósticos licenciosos: degradar, envilecer el objeto del cual se espera alguna salvación, para destruir en él la escoria y liberar mediante esta destrucción, equiparada curiosamente con una purificación, el fondo último de pureza que puede guardar. Crear la nada, el caos original, el vacío del alma, la náusea y la locura, ante la imposibilidad de la razón para encontrar un fin último, a ver qué sucede. Al final de la noche despunta el día. Al final de la destrucción del hombre racional, laberíntico,

nauseado —esos seres despedazados, fragmentarios, lisiados, deformes, a los que nos tienen acostumbrados las artes plásticas y la literatura desde la vanguardia de principios de siglo—, aparecerá, por obra de la revolución o de alguna otra circunstancia, el *hombre nuevo*. Mientras este advenga como lo soñaron Rimbaud, Lawrence y Hesse, nuestro autorretrato será el pintor Klingsor del relato de Hermann Hesse:

> Construyó la cabeza de forma majestuosa y brutal, un ídolo de la selva virgen, un Jehová celoso, enamorado de él mismo, un espantajo, ante el cual se sacrificaba a hijos primogénitos y a mujeres jóvenes. Estos eran algunos de sus rostros. También eran rostros del que cae, del que se hunde, del que acepta su declive: crecía musgo sobre su cráneo. Los viejos dientes estaban torcidos, la piel apergaminada y en las arrugas había costra y moho. Y esto precisamente es lo que algunos amigos prefieren del cuadro. Dicen: es el Hombre, *ecce homo*, cansado, ansioso, salvaje, infantil, hombre refinado de nuestra época tardía, el hombre europeo moribundo, que quiere morir: refinado por cada anhelo, enfermo por cada vicio, entusiasmado por la conciencia de su decadencia, preparado para todo progreso, maduro para cualquier retroceso, todo ardor y también todo fatiga, el destino y el dolor producen, como la morfina, veneno; aislado, socavado, vetusto. Fausto y Karamazov al mismo tiempo, animal y sabio, completamente desnudo, sin ambición, despojado, lleno de miedo infantil ante la muerte y lleno de cansada disposición para morir.

La conciencia histórica y el racionalismo, hijos de la Ilustración y del Enciclopedismo, concibieron el mejoramiento de la sociedad, y por ende del hombre, como fruto de reformas más o menos radicales, en el campo de las instituciones. El lenguaje usado hablaba de virtudes lustrales, de renovación y regeneración del individuo. Este optimismo humanitario rondaba la utopía. Se pensaba más en la perfección de las leyes que en la naturaleza de los hombres. Se caía en la trampa de olvidar que la sociedad

es obra de sus integrantes y no imposición del más allá. Para Rousseau, el hombre nacía libre y bueno, pero la sociedad lo pervertía y alienaba. Al perfeccionar la sociedad, el hombre adquiría perfección. De ese modo, por obra de la razón, se podía cambiar la sociedad y el hombre. La Revolución francesa adoptó ese mesianismo social, hijo de las utopías. Derrocó la monarquía y suprimió los privilegios para fundar una sociedad fraternal, justa y libre. Terminó en el Terror y en los patíbulos. Las guerras napoleónicas convirtieron el impulso revolucionario en aventura de expansión y en sueño de hegemonía imperialista. El brutal despertar aconteció en Waterloo. El restablecimiento de la monarquía en Francia con el consiguiente regreso de los emigrados, fueron el fruto de la derrota de Napoleón y de la victoria de los gobiernos tradicionalistas. Los movimientos liberales y republicanos fueron yugulados por un tiempo. De toda aquella sangría irracional producida por el mecanismo incontrolable de la historia, quedó desgaste, melancolía, principio de senectud. La literatura romántica se alimentará de esa frustración, pondrá en tela de juicio los valores y las normas sociales. El pionero de esa aventura estética revolucionaria y nostalgiosa será, por rebote, Chateaubriand, un emigrado que combatió la República, viajó al Nuevo Mundo, miró vivir a los indios de Norteamérica, se ensimismó ante los paisajes inhollados y soñó con un despertar majestuoso del cristianismo, remozado en aquellos espacios vírgenes. Chateaubriand escribió para combatir el desaliento, el más tarde llamado por Musset «mal del siglo». Y como suele suceder con los moralistas dotados de poderes creadores artísticos, se debe precisamente a este predicador de las glorias cristianas la primera toma de conciencia ante un desconcierto, un desvarío mórbido, una pérdida de metas, un reblandecimiento de la voluntad, un cansancio y una desilusión que iba a revivir el mito del viaje, de la fuga, y la aventura del héroe solitario, en busca de alma nueva. René se perfila como uno de los primeros héroes que se alejan en búsqueda de un mundo y de un ser de sí mismo, nuevos.

Su vagarosidad sentimental le abocó, primero, a un amor culpable y huyó a la América para purificarse en el trato con los salvajes. Muchos autores antes que Chateaubriand habían ideado un argumento más o menos semejante. Sin embargo, fue el autor de *Atala* quien logró trascender al gran público y definir un estado de ánimo contagioso y los profundos cambios anímicos operados en ese tiempo. Chateaubriand quería condenar, en aras del triunfo del genio cristiano, esa actitud derivada de las fantasías de Rousseau y de los desvarios de *Wertber*. Pero, si su moraleja fue olvidada, quedaron los temas de la fuga y la ruptura.

El romanticismo produjo el sentimiento de repudio a la civilización y la creencia en la bondad del salvaje. Por primera vez, en representantes suyos, una civilización se rechazó a sí misma. Si bien continuó desarrollándose el movimiento de los utopistas, de los ideólogos, de los reformadores, de los revolucionarios milenaristas empeñados en afirmar que las leyes hacían las sociedades y que sociedades bien pensadas creaban hombres felices, aumentó también el nihilismo que, muy pronto, en el arte de las últimas décadas del siglo XIX, iniciará el derrumbe de la sociedad, del «establecimiento», desencadenando o imaginando en la ficción feroces experiencias individuales y elevando a categoría de creación las actitudes de rechazo y de ruptura. Esta toma de conciencia de la decadencia trajo consigo, además de la rehabilitación del salvaje como mito de inocencia y añoranza del Edén, la reacción contra la incapacidad de la razón y de la lógica para dar respuestas últimas. Se mezclaron nostalgia de pureza y rebeldía existencial. En ese contexto cupo, inesperadamente, una esperanza de regreso a una suerte de cristianismo primitivo. Chateaubriand, en esos casos, ganaba la batalla. Pero, por otra parte, se concedió a la pasión y a los sueños prioridad ontológica. Por ese sesgo irracionalista, la inteligencia redescubrió el fervor religioso pagano y el esplendor mitológico, el esoterismo, las nociones rituales de muerte y renacimiento del alma, el amor a la Naturaleza. La filosofía y

la literatura ampliaron la comprensión de nuestra condición y buscaron un nuevo equilibrio humano, revisando o desechando las normas simplistas y rígidas propuestas por la utopía, la moral burguesa, el sentimiento de culpa judeocristiano, los intereses jerárquicos y políticos.

Con Dostoievski, en los inicios crespusculares del absolutismo zarista, la literatura penetró de un modo menos virtual que con Sade, en los infiernos de la psiquis. Descubrió las muchas caras del hombre y su constante contradicción en la multiplicidad existencial en el morir y renacer de su tránsito terreno.

Dostoievski, como apuntó el crítico francés Robert Andrés, superó sus modelos literarios. No pudiendo medirse con Tolstoi en el fresco histórico y la epopeya del pueblo ruso, ni con la pintura detallista y realista del hombre en sociedad, firmada por Balzac o por Dickens, «tuvo por las buenas o las malas que obedecer a las llamadas del *Doble*, pese a querer siempre liberarse de él mediante la escritura, y alzar dentro del subterráneo otra lápida, la de un segundo sótano, el del inconsciente donde le esperaban en hilera las estatuas de sus grandes personajes luciferinos».

Dostoievski bajó al Hades, se hundió en la noche de la conciencia humana, cruzó las tinieblas del Averno como en los Misterios antiguos, donde se topó con demonios y emisarios desconocidos, con los fantasmas del espíritu, de la sexualidad, del crimen, del remordimiento. Luchó con los espectros de nuestras contradicciones incesantes. Por Dostoievski la literatura inicia un nuevo tipo de relaciones con la sociedad, desmigajándola, destacando al individuo, concediéndole toda su importancia de célula fundamental, acercándose a una valoración de lo humano ajena a la división edificante de buenos y malos, explotados y explotadores, morales e inmorales. En el trasfondo de sus dramas se vislumbra la Cruz. El hombre dostoievskiano combate sin cesar, escucha las voces de sus ángeles y sus demonios, afirma la ambigüedad de su condición ondeante, vive sus contradicciones, su inestabilidad, su «imperfeccionabilidad», su pasión y

opone sin proclamarlo, al esquemático mundo ordenado de las utopías sociales, el desordenado universo en movimiento de nuestras reacciones e impulsos, regidos sin cesar por los deseos de creación y destrucción, de muerte y vida, de amor y odio, de Dios y el Diablo. El individuo enfrentado con la sociedad será, desde entonces, el gran tema de nuestro tiempo. Algunos escritores irán más allá y se llenarán de preguntas ante el enigma de Dios, ante la perdición y salvación; buscarán una renovación, el nuevo equilibrio, formas de entendimiento con el mundo. Crearán mitos y contramitos que descansarán sobre la experiencia de héroes o contrahéroes de ficción, en el viaje hacia sí mismos o hacia la autodestrucción.

Las ficciones más empeñadas en imponer el reino de la nada expondrán velada u ostensiblemente las nociones de iniciación y tránsito, muerte y renacimiento. Todo rechazo, cuando más vehemente pueda ser, revela su contrario y cómo está sujeto al mismo. El satanismo de Baudelaire, claro está, deriva de su cristianismo. Así como su conocida invocación a la Muerte pidiéndole que le hunda en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, en el fondo de lo Desconocido para encontrar novedad, deja al descubierto su ansia infinita de salvación y de juventud. Ese mismo sentimiento alienta la última frase del aplastante libro de Céline, *Viaje al final de la noche*, una de las obras cumbres de nuestro tiempo capaz de degradar el lenguaje, la condición humana, los mitos de la fuga, el viaje y la aventura, epopeya desalmada, sórdida y magnífica del rencor y el asco que desborda melancolía, metafísica y belleza desesperada:

> Desde lejos silbó el remolcador, su llamada cruzó el puente, un arco, otro, la esclusa, otro puente, lejos, más lejos... Llamaba hacia sí todas las barcazas del río, y la ciudad entera, y el ciclo, y el campo, y nosotros, todo se lo llevó, también el Sena, todo para que no se hable más de ello.

En contraposición con la actitud positiva de un Lawrence, cantor de la vida y profeta de una reintegración del hombre partiendo de la sexua-

lidad, de la relación con la mujer y sus semejantes, con la naturaleza y el cosmos, en quien encarna el héroe solar y despunta el hombre nuevo, están las rebeliones en negativo de Céline, de Sartre, de Beckett, quienes se hunden resueltamente en la fealdad, en la ciénaga, en la noche del alma, como los neófitos de Eleusis durante las pruebas de iniciación en el *borboros* evocado por Plotino:

> El hombre llega enteramente a la región de la desemejanza; habiéndose hundido en ese lugar, estará como el que cayó en el borboros oscuro.
>
> El alma muere, como pueda morir; la muerte, cuando el alma está aún en el cuerpo, consiste en hundirse en la materia y llenarse de ella; la muerte, cuando sale del cuerpo, es permanecer extendida sobre esa materia, hasta que corra hacia lo alto y aparte su vista del borboros; y esto acontece tras de haber llegado al Hades, para adormecerse.

Cada quien tiene una manera propia de morir en su alma. Unos mueren para renacer e iniciar la marcha en la mañana; otros buscan interminablemente en la ciénaga como habitantes de la tiniebla, como larvas, a veces como demonios de orgullo desollados (Céline), rechazando la oscura esperanza del renacimiento, quizás para que este los sorprenda. La muerte es una iniciación y la iniciación es una muerte. Cualquier intento de perfección exige el tránsito por los dominios purificadores de la muerte, del simbolismo de la muerte. La literatura de nuestros días, persiguiendo quizás una ascesis, refleja interminablemente el crepúsculo, la agonía de la conciencia individual y las obras de la muerte. Cae más de una vez en la tautología y el hedonismo de la destrucción. El antihéroe se expresa mediante un antilenguaje literario. El estallido de la escritura, como lo apuntó Barthes, es un hecho de conciencia y no un hecho de la revolución. La desintegración del lenguaje, previene este autor, tiene que conducir al silencio de la escritura. De ese modo el literato

se compromete con sus letras. La muerte de la escritura y la muerte del escritor se complementan y cierran el ciclo del héroe y del viaje. El héroe queda degradado: es el hombre del subsuelo descrito por Dostoievski, el desquiciado de *La náusea*. Está hundido en el *borboros*. Pero a su vez, el alma de la literatura muere también. Y el literato proyecta en la ficción fúnebre su propia defunción espiritual. Al mito de Sanin arrojándose del tren en marcha e irguiéndose en la estepa amanecida para reiniciar su marcha de frente al sol, otorgando así un nuevo sentido a la aventura de viaje, se contraponen los viajes al fondo de la noche, los viajes al infierno, a la nada, las esperas interminables en escenarios de harapos y basureros, las hórridas transformaciones y metamorfosis, el reiterado y desesperante reconocimiento del absurdo laberíntico, el triunfo de la locura. Jerónimo Bosch, vuelto a ver en literatura por Héctor A. Murena en sus últimas obras narrativas, parece inspirar la permanencia infernal y la gran metáfora apocalíptica del arte contemporáneo. No hay más allá ni final en este panorama de destrucción, desintegración, derrumbamiento, tinieblas y desastres. Todo parece fijarse en un inmenso fresco de castigo y reptación, de enajenamiento y delirio, de errancia en el subsuelo, de fracaso y frustración. Nada se acaba ni se vuelve ceniza. Estamos en el infierno del cristianismo, en la no duración, en la agonía que no concluye, en la eternidad del sufrimiento, de la degradación y del desmoronamiento. El superhombre terminó siendo, como el propio Nietzsche, un enajenado, un condenado.

¿Hacia un hombre nuevo?

Del creador he pasado a la creación, de lo creado al que crea. De la ficción a la realidad, de la realidad a la ficción. Resulta imposible separar la literatura del literato. Salvo si se le resta a aquella los contenidos existenciales; salvo si se queda en pura textura, suerte de cinetismo semiótico. Y aun así compromete al autor.

De modo que he confundido deliberadamente en un mismo contexto el mito, la utopía y quienes los piensan e imaginan. Gallegos es y no es Marcos Vargas; Lawrence es y no es el Resucitado; Hesse es y no es simultáneamente Demian y Sinclair; Rimbaud fue y dejó de ser el Vidente, el Hijo del Sol, Lucifer. La operación ritual de renovarse puede cumplirse en la sola ficción, en el plano y la realidad de la escritura, o en la interioridad de quien la escribe. El *hombre nuevo* puede ser ficción, hipótesis, metáfora o la experiencia interior del autor, del calculador o del mitófilo. En cualquier caso forma parte de la teología revolucionaria de nuestro tiempo, desde Krishnamurti hasta Marcuse, desde Rousseau hasta Artsybashev, desde los slogans políticos subversivos hasta las íntimas realizaciones espirituales. El formidable trabajo para desgastar la imagen del hombre solar renacentista, del hombre ecuménico propuesto por el cristianismo, está concluyendo.

La idea del cambio del hombre es pertinaz. Arranca de los ritos de pasaje y, perdiendo su carácter de experimento individual, culmina en la teología de la Revolución, a cuyo cumplimiento se atribuyen todas las transformaciones perfeccionistas, como si la ciudad mística celeste bajara a la tierra. No obstante, teóricos revolucionarios como Marcuse, en su contradictorio y confuso libro *El hombre unidimensional*, admiten que «la sociedad será racional y libre en el grado en que esté organizada, sostenida y reproducida por un sujeto histórico nuevo». El mundo fraternal, sin lucha de clases, sin explotados, sin injusticias sociales, fundado en las teorías de Marx y Engels, y en la *praxis* de Lenin, constituye la última utopía, pero esta vez apoyada en la fuerza represiva. Ya las experiencias realizadas dejan al descubierto sus inmensas fallas y crece el descontento. En el medio siglo transcurrido, se asistió a un movimiento hegeliano de diástole y sístole, que llevó de la alienación a la rebelión, de la rebelión a la adhesión, de la adhesión a la alienación, de la alienación nueva a la rebelión otra vez.

Nuestra época se aleja cada vez más de las cuestiones de principio y de las concepciones dogmáticas. El marxismo ortodoxo resulta ya tan anacrónico como el liberalismo manchesteriano. La lucha de clases tiene menos influencia en la modificación de las estructuras sociales que los inventos técnicos. La moral convencional y conservadora, propia del paternalismo y del feudalismo del siglo XIX, se desmoronó ante la presión psíquica de las multitudes ávidas de renovarse, de establecer nuevos vínculos, de reinventar nuevas posibilidades de convivencia. La rebelión de la juventud, la exasperación erótica y el nihilismo existencial constituyen síntomas inequívocos de esa necesidad de revisar la organización familiar a fin de que renazca y no siga siendo la jaula de fieras que denuncian o revelan la literatura y el teatro, la crónica roja de la prensa y las publicaciones de escándalo. La automación y los cerebros electrónicos, la conquista del espacio y la colonización de la luna plantean problemas y descubren perspectivas que no previeron ni *El capital* de Marx ni los planteamientos de la libre empresa. ¡Y qué pensar de las vertiginosas transformaciones que implicarán el desarrollo de las máquinas para pensar, las investigaciones en torno al cuarto estado de la materia, el código genético, las matemáticas modernas que prescinden de los números y de las formas! Se avecina una era de precipitaciones insospechables. La conciencia está sometida a tremendas presiones y a fuerzas desintegradoras tan poderosas como la bomba de cobalto. ¿Surgirá un Hombre Nuevo, es decir, dotado de un desarrollo interior superior al nuestro? Teilhard de Chardin concibe un proceso de interiorización y de cerebralización constante, y una complejidad conciencial mayor que llevará a la percepción de Omega «Motor Colector, Consolidador hacia adelante, de la Evolución» —¿acaso Dios?— y admite la formación de una co-conciencia colectiva que absorberá el individualismo romántico y nihilista y superará la personalidad, hábito impuesto por la vida social fundada sobre los intereses creados. La razón sueña con que el hombre, liberado de toda pasión e ilusión, se convertirá

«en una célula del *continuun vitae* constituido por una sociedad que alcanzó el más alto término de evolución» (biólogo Morand). De ese modo, el interés individual condenado por el Che Guevara queda integrado y se disuelve en la conciencia universal.

Hay profetas que tratan de conciliar el gusto de la vida interior y la aceptación del mundo exterior en movimiento perpetuo. La revolución anhelada por ellos vincularía la ciencia con la intuición espiritual, la razón con los poderes de la magia. Otros están convencidos de que no se logrará ningún cambio favorable social, si el individuo no cambia en él mismo, en sus estímulos, en los grados de estar consciente. Para estos, el móvil no es la felicidad sino el conocimiento. Este puede ser de sí o del todo, o del todo-en-sí, o de sí-en-todo. Jung descubre el eje del porvenir en el conocimiento en sí, reiterando la antigua sentencia délfica. La mística árabe, persa, hindú, persigue tenazmente la unidad por las muchas vías que conducen a una victoria sobre el dualismo. En Occidente, en cambio, prolifera la filosofía de la duda y de la multiplicidad existencial. Carlos Marx (1818-1883) fallece tres años antes que Ramakrishna (1836-1886). El marxismo y el mensaje ramakrishniano, divulgado hoy por la orden que lleva su nombre, tienen la misma edad. Representan dos concepciones totalizadoras del mundo, pero la primera desembocó en un Estado autoritario y omnímodo, y la segunda, en una voluntad impersonal de servir y de amar.

La rebelión del sexo se abre como camino de liberación. El orgasmo es la prueba radical de que estamos en el mundo y existimos. Pero la experiencia erótica termina en sadomasoquismo cuando se desenvuelve de manera hedonista, sin otra finalidad que su propia consumación e intensidad. La literatura actual identifica el sexo con el caos, la muerte y la destrucción. D. H. Lawrence canta las bellezas de la sexualidad regenerada inventando una suerte de tantrismo europeo, intento equilibrador de sexualidad y espiritualidad en el despertar de una conciencia totalizadora. Henry Miller tiende

el puente entre el desquiciamiento erótico, entre la pornografía magnífica y la reconciliación con el mundo. Su esfuerzo final reconoce el zen y la alta espiritualidad de Oriente.

Roca de lucidez intemporal, Krishnamurti propone el descondicionamiento absoluto de la conciencia, un partir de cero o de la eternidad. La filosofía clásica no responde ya a la angustia del hombre en trance de renacimiento o muerte, y por eso Heidegger introduce el temple del sentimiento como sustantividad humana. La Razón ya no impera en el centro de su universo fijo. La desplaza una voluntad mundial de renovación y reintegración en la conciencia, a través del anhelo de felicidad o de conocimiento, la liberación sexual o la ultra-cerebralidad interiorizada, el existencialismo, el tantrismo, el psicoanálisis, la psicología, y ahora la parapsicología —heredera de la metafísica, fenomenología del factor *psi*, investigación sistemática de las manifestaciones paranormales— sin aludir a las religiones establecidas.

Estamos próximos la era del hombre planetario —ya no nacional, regional— con una posibilidad de conocimiento cuatridimensional, cósmico, sintético. Jamás hubo como ahora una crisis de conciencia, una licuefacción y una confusión tales puestas bajo el signo de Acuario. No obstante el mundo crepuscular de nuestra conciencia encierra ya el alba por venir.

Claude-Edmonde Magny brinda la clave de la relación tempestuosa entre el arte y la espiritualidad renovadora cuando escribe: «Sólo la metafísica es el lugar de nuestras opciones referentes al mundo —pero no la literatura o, más generalmente, el arte, los cuales, al contrario, son el reino de la *coincidentia oppositorum*, el ámbito en que precisamente uno puede ser pluralista».

La necesidad de más allá, de traslación, de trascender, de renacer del otro lado de la muerte, consumida la experiencia, cumplido el viaje, iniciado en las obras del infierno y de las pruebas, implica, en definitiva, no a la literatura sino al hombre. No se debe escribir la primavera sino después de haberla mirado sin memoria.



COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO

COMISIÓN PRESIDENCIAL BICENTENARIA DE LA BATALLA Y LA VICTORIA DE CARABOBO

Preprensa e impresión
Fundación Imprenta de la Cultura

ISBN
978-980-440-107-7

Depósito Legal
DC2022001050

Caracas, Venezuela, julio de 2022

La presente edición de

ESPIRITUALIDAD Y LITERATURA: UNA RELACIÓN TORMENTOSA

fue realizada durante el mes

de julio de 2022,

ciclo bicentenario

de la Batalla de Carabobo

y de la Independencia

de Venezuela

En Carabobo nacimos "Ayer se ha confirmado con una espléndida victoria el nacimiento político de la República de Colombia". Con estas palabras Bolívar abre el parte de la Batalla de Carabobo y le anuncia a los países de la época que se ha consumado un hecho que replanteará para siempre lo que acertadamente él denominó "el equilibrio del universo". Lo que acaba de nacer en esta tierra es mucho más que un nuevo Estado soberano; es una gran nación orientada por el ideal de la "mayor suma de felicidad posible", de la "igualdad establecida y practicada" y de "moral y luces" para todas y todos; la República sin esclavizadas y esclavizados, sin castas ni reyes. Y es también el triunfo de la unidad nacional: a Carabobo fuimos todas y todos hechos pueblo y cohesionados en una sola fuerza insurgente. Fue, en definitiva, la consumación del proyecto del Libertador, que se consolida como líder supremo y deja atrás la república mantuana para abrirle paso a la construcción de una realidad distinta. Por eso, cuando a 200 años de Carabobo celebramos a Bolívar y nos celebramos como sus hijas e hijos, estamos afirmando una venezolanidad que nos reúne en el espíritu de unidad nacional, identidad cultural y la unión de Nuestra América.



Espiritualidad y literatura La relación entre mito, literatura, espiritualidad y lenguaje es un eje transversal en esta obra ensayística de Juan Liscano, como parte de un intento por identificar cuál es el papel del arte en la época moderna, donde la banalización del capitalismo amenaza con devorar la esencia de lo trascendente. Observa en la literatura, al igual que en el mito, una oportunidad de intermediación entre "un más allá y un más acá", al crear realizaciones simbólicas, arquetipales, muy cercanas a la experiencia de la espiritualidad, pues avivan el sentido de lo intemporal. A la vez, reconoce en el arte su carácter revolucionario, capaz de desenmascarar, denunciar, para los individuos las trampas de la sociedad.

En este sentido, a Liscano le interesa cómo el artista del siglo XX retoma estas nociones y las expresa en su obra, sus ensayos sobre Gallegos, Rimbaud, Hesse, D. H. Lawrence, entre otros —además de poner en evidencia sus destacadas cualidades como crítico literario—, examinan la búsqueda de estos autores por la realización interior. A través de estas páginas el lector podrá apreciar la profundidad y lucidez de las inquietudes intelectuales de Liscano, así como la claridad de sus conclusiones acerca del acto de escribir.

COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO




ISBN: 978-980-440-050-6